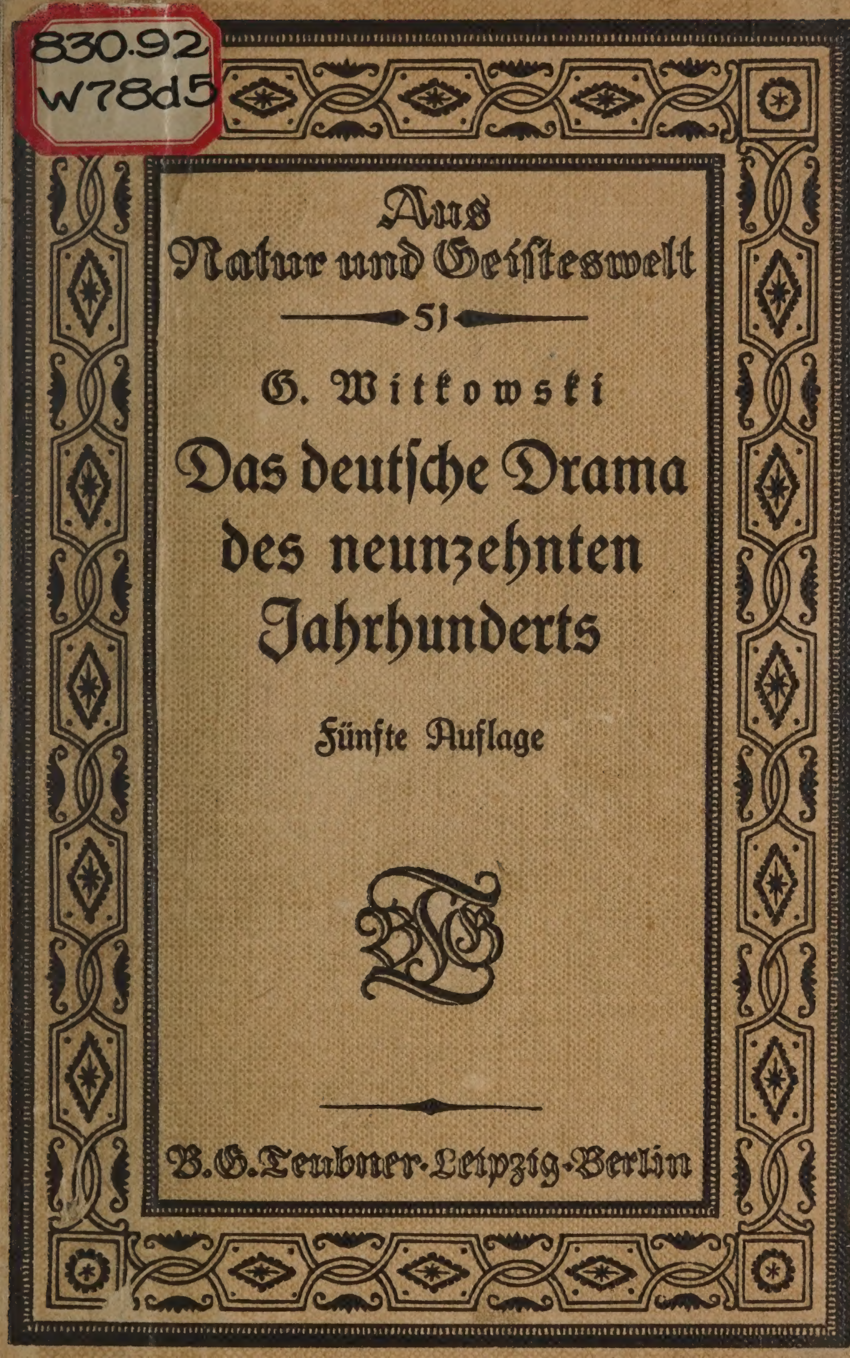


830.92
W78d5
Aus
Natur und Geisteswelt
51
G. Witkowski
Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts
Fünfte Auflage
B. G. Teubner · Leipzig · Berlin

B. WESTERMANN Co., INC.
GENERAL & SCIENTIFIC BOOKS
IN ALL LANGUAGES
24 W. 48th St. NEW YORK

830.92
W78d5

Die Sammlung
„Aus Natur und Geisteswelt"

nunmehr über 800 Bände umfassend, bietet wirkliche „Einführungen" in abgeschlossene Wissensgebiete für den Unterricht oder Selbstunterricht des Laien nach den heutigen methodischen Anforderungen und erfüllen so ein Bedürfnis, dem weder umfangreiche Enzyklopädien, noch skizzenhafte Abrisse entsprechen können. Die Bände wollen jedem geistig Mündigen die Möglichkeit schaffen, sich ohne besondere Vorkenntnisse an sicherster Quelle, wie sie die Darstellung durch berufene Vertreter der Wissenschaft bietet, über jedes Gebiet der Wissenschaft, Kunst und Technik zu unterrichten. Sie wollen ihn dabei zugleich unmittelbar im Beruf fördern, den Gesichtskreis erweiternd, die Einsicht in die Bedingungen der Berufsarbeit vertiefend.

Die Sammlung bietet aber auch dem Fachmann eine rasche zuverlässige Übersicht über die sich heute von Tag zu Tag weitenden Gebiete des geistigen Lebens in weitestem Umfang und vermag so vor allem auch dem immer stärker werdenden Bedürfnis des Forschers zu dienen, sich auf den Nachbargebieten auf dem laufenden zu erhalten. In den Dienst dieser Aufgaben haben sich darum auch in dankenswerter Weise von Anfang an die besten Namen gestellt, gern die Gelegenheit benutzend, sich an weiteste Kreise zu wenden.

Seit Herbst 1925 ist eine Neuerung insofern eingetreten, als neben den Bänden im bisherigen Umfange solche in erweitertem, etwa anderthalbfachem zu 1 1/2fachem Preise ausgegeben werden, weil abgeschlossene Darstellungen größerer Gebiete auf beschränkterem Raume heute schwer möglich sind. Diese Bände, die die Nummern von 1001 ab tragen, erscheinen, um die Einheitlichkeit der Sammlung zu wahren, in der gleichen Ausstattung wie die übrigen Bände. Sie sind nur auf dem Rückentitel durch je ein Sternchen über und unter der Nummer besonders gekennzeichnet.

Alles in allem sind die schmucken, gehaltvollen Bände besonders geeignet, die Freude am Buche zu wecken und daran zu gewöhnen, einen Betrag, den man für Erfüllung körperlicher Bedürfnisse nicht anzusehen pflegt, auch für die Befriedigung geistiger anzuwenden.

Jeder der meist reich illustrierten Bände
ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich

Leipzig, im November 1926. **B. G. Teubner**

Ein vollständiges nach Wissenschaftsgebieten geordnetes Verzeichnis [...]
Wunsch der Verlag, Leipzig, Poststraße 3/5

The person charging this material is responsible for its return on or before the **Latest Date** stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

University of Illinois Library

MAR 12 1970

L161—O-1096

LIBRARY
UNIVERSITY OF ILLINOIS

s Natur und Geisteswelt
lung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

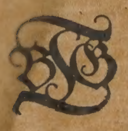
51. Band

Das deutsche Drama
s neunzehnten Jahrhunderts

Von

Georg Witkowski

Fünfte durchgesehene Auflage
26. bis 30. Tausend



g und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1923

Von diesem Buche erschien eine englische Übersetzung: The German drama of the nineteenth century by Dr. Georg Witkowski, Professor in the University of Leipzig. Authorized Translation by L. E. Horning, Professor of Teutonic Philology, University of Toronto (Victoria College). New York, [illegible] London, George Bell and Sons 1909.

Schutzformel für die Vereinigten Staaten von Amerika:
Copyright 1923 by B. G. Teubner in Leipzig

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten
Printed in Germany

830.92
W78d5

LIBRARY
UNIVERSITY OF ILLINOIS
URBANA

Vorwort zur fünften Auflage.

ls dieses kleine Buch 1904 erschien, konnte es ohne erheblichen toß gegen die Aufschrift einzelne nach dem Jahre 1900 erlene Dramen heranziehen, um das Bild der schon früher hertretenen Dichter zu ergänzen. Die folgenden Auflagen vern ebenso; aber je weiter die Zeit vorschritt, um so schwieriger ließ das innerhalb des gegebenen Umfangs bewirken. Auch wurde Wunsch rege, von den jüngsten Epochen der Dichtung und der ne ähnlich eingehend wie von den früheren Rechenschaft zu geben. halb soll nunmehr das vorliegende Bändchen durch ein zweites nzt werden. Die Stelle des notwendigen Einschnitts konnte t das Jahrhundertende sein: es bedeutet keinen organischen Aktiß — desto mehr die Mitte der achtziger Jahre, der Beginn des hens nach einer zeitgemäßen, von der Überlieferung unabhänn dramatischen Form und nach neuen Bühnenstilen. So ver dem vorliegenden Bändchen mit dem alten Namen, der durch Inhalt auch sachlich gerechtfertigt erscheint, der Zeitraum von 0—1885, und es konnten darin, neben mannigfachen geringe Zusätzen, die drei Dichter Kleist, Grabbe, Büchner weit auslicher als zuvor behandelt werden. Die neuen Schaffensarten ihre Vertreter werden in dem Bändchen „Das deutsche Drama Gegenwart" zu finden sein.

eipzig, 24. Juni 1923.

Georg Witkowski.

1107621

LIBRARY
UNIVERSITY OF ILLINOIS
URBANA

Inhalt.

LIBRARY
UNIVERSITY OF ILLINOIS
URBANA

Das deutsche Drama am Ende des achtzehnten Jahrhunderts.

Zu Beginn unseres Zeitraums übertraf auf der deutschen Bühne das bürgerliche Schauspiel alle anderen Gattungen weit an Zahl und Beliebtheit. Lessing hatte es begründet und zugleich die Befreiung von dem französischen Einfluß gebracht. „Miß Sara Sampson" (1755), „Minna von Barnhelm" (1767) und „Emilia Galotti" (1772) waren die ersten Vorbilder einer realistischen Kunst, die ihre Gegenstände aus dem Leben der Gegenwart nahm und an die Stelle des unnatürlichen Pathos der Alexandrinertragödie eine schmucklose Prosa voll warmer Empfindung treten ließ. In der „Hamburgischen Dramaturgie" (1768/69) zeigte Lessing, daß die Franzosen mit Unrecht die Übereinstimmung ihrer Regeln mit den Gesetzen des Aristoteles behaupteten, und wies auf Shakespeare als den größten tragischen Dichter der neueren Zeit hin.

Verachtung der Regeln, Begeisterung für Shakespeare und Streben nach einer charakteristischen, nationalen Kunst ließen in der Sturm- und Drangperiode eine Reihe von Werken entstehen, die dem Fühlen und Sehnen der deutschen Jugend genialen Ausdruck verliehen, an ihrer Spitze Goethes[1]) erstes großes Werk „Götz von Berlichingen" (1773). Zum ersten Male wurde hier die Vergangenheit des eigenen Volkes in einem echten historischen Drama lebendig; aber die allzu lockere Form verhinderte seine Einbürgerung auf dem Theater. Die zahlreichen Nachahmungen, von denen keine dem „Götz" an poetischem Wert nahe kam, wußten diesen Mangel zu vermeiden, und das Klappern der Harnische tönte bis tief in das neunzehnte Jahrhundert hinein über die deutschen Bühnen.

Ebensowenig wie Goethe erfüllten seine Jugendgenossen Lenz, Klinger, Heinrich Leopold Wagner die Forderungen des

1) Vgl. Max J. Wolff, Goethe, Leipzig 1921 (Aus Natur und Geisteswelt Bd. 497).

Theaters. Ihre Stücke erweiterten durch die Behandlung sozialer Probleme der Gegenwart den bis dahin engen Gesichtskreis des bürgerlichen Dramas; dauernde Wirkung blieb ihnen versagt. Erst in Schillers[1]) Jugendwerken, den „Räubern" (1781) und „Kabale und Liebe" (1784), vereinigten sich diese neuen Motive mit dem sicheren Gefühl des geborenen großen Dramatikers für das Bühnenmäßige und der vollen Beherrschung des realistischen Stils. Seit dem „Don Carlos" (1787) wandte er sich der idealisierenden, äußerlich durch den Vers gekennzeichneten Form zu, die schon zuvor Lessing seinem dramatischen Gedicht „Nathan der Weise" (1779) verliehen hatte. Diese beiden Werke errangen zunächst keinen Einfluß auf die weitere Entwicklung, ebensowenig die Dramen Shakespeares, die der große Schauspieler Friedrich Ludwig Schröder seit 1776 den Deutschen darbot, und die edlen neuen Werke Goethes: „Iphigenie auf Tauris" (1787), „Egmont" (1788), „Torquato Tasso" (1790). Sie blieben völlig unbeachtet, nicht minder das gleichzeitig mit dem „Tasso" erscheinende Fragment des „Faust".

Das Singspiel, meist harmlose, mit einfachen melodischen Liedern durchwebte Darstellung leise idealisierter ländlicher Verhältnisse, hatte seit 1776 siegreich von der deutschen Bühne Besitz ergriffen; es entfaltete in den Opern Mozarts („Belmonte und Constanze" 1782, „Die Zauberflöte" 1791) seine höchsten Blüten. Gleichzeitig empfing das bürgerliche Schauspiel von dem schnell vorüberrauschenden Sturm und Drang neues Leben. Die Stoffe der Genieperiode wurden aufgegriffen, aber im Sinne der ängstlichen bürgerlichen Moral behandelt; dieselben Konflikte, die dort zum Untergang führten, fanden hier ihre glückliche Lösung. Der Mittelstand sah sich selbst mit seinen Leiden und Freuden in diesen Stücken abgespiegelt, und die große Masse der Zuschauer ließ sich durch die gewissenhaft beobachteten Zustände und Ereignisse des täglichen Lebens erfreuen und zu Tränen rühren. Was tat es, daß die platte Wirklichkeit ohne alle künstlerischen Ansprüche dargestellt wurde, daß Deutschtümelei, Moralisieren, weichliche Sentimentalität, einseitige Verherrlichung des Bürgertums auf Kosten der anderen Stände, theatralische Konvention dem Bilde Wahrheit und höheren Wert raubten? Der Freiherr Otto von Gemmingen stellte in

1) Vgl. Th. Ziegler, Schiller, 3. Aufl. Leipzig 1916 (Aus Natur und Geisteswelt Bd. 74).

seinem „Deutschen Hausvater“ (1780) das erste Muster dieser Art auf, und August Wilhelm Iffland, Schauspieler und Theaterdirektor in Mannheim und Berlin, pflegte sie mit dem höchsten Erfolge. Seine besten Werke „Die Jäger“ (1785), „Die Hagestolzen“ (1791), „Der Spieler“ (1796), behaupteten sich bis weit über die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts hinaus. Ifflands Stücke waren genau auf den Geschmack des bürgerlichen Publikums berechnet. Alle großen geschichtlichen Begebenheiten, alle politischen Fragen und öffentlichen Verhältnisse schloß er aus; nur das Haus war seine Welt, die er mit sorgsamer Kleinmalerei ausgestaltete. Überall zeigt er die verfolgte Tugend, die schließlich über das Laster siegt und aus Armut und Not zum Wohlstand gelangt. Denn das bequeme, behagliche Leben und die bürgerliche „Reputation“ ist ihm das wichtigste; ihnen zuliebe werden moralische Mängel geduldet, wo sie sich nur irgend vertuschen lassen. Die Schuld ist bei Iffland nicht ein Vergehen gegen die Weltordnung, ein Kampf der Leidenschaften mit göttlichen und menschlichen Gesetzen, sondern das Verbrechen, das der Polizei und dem Zuchthaus verfällt. Den Schauspielern bieten Ifflands Stücke zahlreiche dankbare Aufgaben, und bis an die Gegenwart heran kann man ihre Nachwirkung verfolgen.

Nur einer kann sich in bezug auf Dauer und Stärke dieser Wirkung mit Iffland vergleichen; das ist sein etwas jüngerer Zeitgenosse August von Kotzebue. Aber dieselben Mittel, die Iffland in ehrbarer Absicht verwendet, treten bei Kotzebue in den Dienst der Berechnung auf niedrige Triebe. Auch bei ihm stehen den braven Bürgerlichen leichtsinnige Adlige gegenüber, auch bei ihm sind die Deutschen edel, die Welschen Schurken und Betrüger. Aber nicht aus ehrlicher Überzeugung, sondern nur um seinen Zuhörern zu schmeicheln, bringt er diese Kontraste; sie sind ihm, wie alles andere, nur Mittel zu dem einzigen Zwecke des äußeren Erfolges, und sein starkes Talent hat so trotz der gewaltigen Produktion von über zweihundert dramatischen Werken der Bühne keinen Segen gebracht. Dadurch, daß er allenthalben auf leichte, oberflächliche Unterhaltung ausging, wurde er für lange Zeit der eigentliche Beherrscher des deutschen Theaters. Selbst auf der von Goethe geleiteten Weimarer Bühne durfte kein Autor so oft erscheinen wie Kotzebue. In allen Gattungen, von der hohen Tragödie bis zur niederen Posse, hat er sich versucht, freilich mit desto größerem

Glücke, je tiefer der Standpunkt war, je ausschließlicher er mit grober, aber sicherer Kunst auf die Augenblickswirkungen schallenden Gelächters oder billiger Rührung hinzielte. Seine Lieblingsgestalten sind solche, die vom Wege der Tugend abweichen: gefallene Frauen und Mädchen, deren Unglück bedauert und als Folge entschuldbarer menschlicher Schwäche hingestellt wird; leichtsinnige Verführer, verklärt durch den Glanz ritterlicher Liebenswürdigkeit; unreife, naiv lüsterne Backfische und alternde Lebemänner.

Das Schauspiel „Menschenhaß und Reue" (1787) brachte Kotzebue seinen ersten und größten Erfolg. Es blieb lange Zeit das Lieblingsstück des gesamten deutschen Publikums, aber auch in London, Paris und Madrid wurde es mit einem Beifall aufgenommen, wie ihn im Auslande unter allen deutschen Dichtungen nur Goethes „Werther" errungen hatte.

Eine lange Reihe von anderen höchst wirksamen Werken folgte darauf, unter denen etwa „Die Unglücklichen" (1798), „Die beiden Klingsberg" (1801), „Die deutschen Kleinstädter" (1803), „Pagenstreiche" (1804) als die verhältnismäßig wertvollsten gelten können, weil in ihnen Kotzebues Talent für die Situationskomik und seine sichere Beherrschung der technischen Mittel sich am besten bewährte.

In ihm sahen mit Recht alle diejenigen, die es mit der deutschen Kunst ernst meinten, den gefährlichsten Feind. Als Schiller nach langer Unterbrechung sich mit dem „Wallenstein" (1799) wieder der dramatischen Dichtung zuwandte, mußte er die sittliche Schwäche der Zeit, die sich in ihren Lieblingsdichtern offenbarte, zu bekämpfen suchen. Maß, Harmonie und Größe, innere Wahrheit und schöne Form wollte er verbinden, an die Stelle der Prosa trat eine begeisterte, rhythmisch gehobene Sprache, an Stelle der Aufklärungsmoral ein erhabener ethischer Idealismus, erfüllt vom Stolze der durch mächtige Willenskraft errungenen Unabhängigkeit von allen zufälligen Bedingungen des Daseins. Eine Wirkung, ähnlich der erschütternden Gewalt der griechischen Tragödie, erstrebte Schiller nun und suchte mit der Technik Shakespeares die erhabene Würde der Alten, mit dem antiken Fatalismus die Forderung sittlicher Freiheit zu vereinigen.

Jedes seiner Dramen vom „Wallenstein" an stellt einen Versuch dar, diese entgegengesetzten Kunst- und Weltanschauungen zu verbinden; keiner ist völlig geglückt. Am klarsten erkennt man die Tiefe

der Kluft, die er überbrücken will, im „Wallenstein“ und in der „Braut von Messina“ (1803), aber auch die dazwischenliegenden Werke „Maria Stuart“ (1801) und die „Jungfrau von Orleans“ (1802), sowie das letzte vollendete Drama Schillers, „Wilhelm Tell“ (1804), und das gewaltige Fragment „Demetrius“ bezeugen die Unlösbarkeit der Aufgabe. Die Größe der Gesinnung, der hinreißende rhetorische Schwung, die sichere Berechnung der Wirkungen und vor allem der unvergleichliche dramatische Instinkt des Dichters lassen die inneren Mängel dieser großen Werke dem Unbefangenen nicht leicht zum Bewußtsein kommen. Schiller selbst hat sie klar erkannt, und als ihn der Tod hinraffte, war er auf dem Wege zu einem Realismus, der das Schicksal des Menschen ausschließlich aus seinem Wollen ableitet. Daß es ihm nicht mehr vergönnt war, in neuen Dichtungen diese Anschauung auszuprägen, ist das größte Unglück, das unser Drama betroffen hat. Denn nun mußten seine letzten Werke für die Schar der Nachahmer als unbedingt musterhaft, als klassisch gelten, und die Überzeugung wurzelte sich ein, daß nur in dieser Form eine dramatische Dichtung großen Stils möglich sei.

Der Irrtum wurde dadurch befestigt und am Leben erhalten, daß die folgende Zeit keinen deutschen Dramatiker mehr hervorgebracht hat, der gleich Schiller die höchsten künstlerischen Absichten mit edler Volkstümlichkeit zu verbinden und so auf die großen Massen dauernden Einfluß zu gewinnen vermocht hätte. Der Größte, der neben ihm stand, Goethe, schrieb dem Theater den Scheidebrief, als er seinem Volke den ersten Teil des „Faust“ schenkte (1808), der freilich mit seinem Gehalt an ursprünglicher poetischer Kraft trotzdem der Bühne nicht fernbleiben konnte. Beim Schaffen des zweiten Teiles aber, den Goethe im höchsten Alter gestaltete, stand ihm ein noch nicht vorhandener Schauplatz vor Augen. In unablässigem Mühen ringt die deutsche Bühne um dieses Werk, das einst ihr höchster Besitz werden muß.

Das deutsche Drama von 1800—1830.

Die Romantik, die herrschende literarische Richtung der ersten drei Jahrzehnte, war dem dramatischen Schaffen nicht günstig. Sie hat der Bühne kein einziges Werk zu dauerndem Besitz geschenkt. Die

großen dramatischen Dichter dieses Zeitraums, Kleist und Grillparzer, gingen ihre eigenen Wege, der erste kaum beachtet, der zweite nach großen Erfolgen seiner ersten Werke durch Unverstand und Verbitterung vom Theater fortgescheucht. Das Feld der Tragödie gehörte den Nachahmern Schillers, für Schauspiel und Lustspiel blieben Iffland und Kotzebue Herrscher und Vorbilder. Nur das Dialektstück und die romantische Oper entfalteten sich zu selbständiger neuer Blüte.

Das Drama der Romantiker und das Schicksalsdrama.[1])

Goethe und Schiller lassen ihre Helden mit der Weltordnung in Konflikt kommen und untergehen, weil sie ihrer subjektiv berechtigten, aber objektiv unberechtigten Forderung nicht entsagen wollen. Die Lehre der Romantiker dagegen vertritt den unbeschränkten Subjektivismus, ihr Lebens- und Kunstgesetz wird die Willkür, die keine andere Gewalt über sich anerkennt. Daraus ergeben sich für das Innere und Äußere ihrer Schöpfungen bestimmte Konsequenzen. Zunächst innere: kein bestimmtes, klar erkanntes Ziel des Strebens, kein stark ausgeprägtes Wollen, aus dem sich notwendig das Handeln ergibt, sondern Stimmungen, Abhängigkeit von äußeren Eindrücken und Sensationen, zweckloses Umherschweifen im Leben und in der unbegrenzten Welt der Phantasie, Freude am Neuen, Seltsamen, Tiefsinnigen, Mystischen. Die Form verzichtet auf die Plastik großen, selbstsicheren Gestaltens, erstrebt malerische und musikalische Wirkungen, bevorzugt die Lyrik und zumal den Roman, dessen lose Komposition der Willkür den freiesten Spielraum zu gewähren scheint.

In dieser Kunst ist für das Drama kein Raum. Die dramatischen Werke der Romantiker widersprechen entweder ihrer eigenen Lehre oder dem Wesen der Gattung. Nur eine einzige Leistung ist ihnen zu verdanken, die unserer Bühne und der weiteren Entwicklung unserer dramatischen Dichtung größten Nutzen gebracht hat: die Übersetzung der Werke Shakespeares. Zwar hatte schon Wieland die meisten von ihnen verdeutscht, aber lückenhaft, voller Fehler und ohne Eindringen in die Eigenart des Dichters und

1) Vgl. Oskar F. Walzel, Deutsche Romantik. Vierte Auflage. Leipzig 1918 (Aus Natur und Geisteswelt Bd. 232/233).

seiner Zeit. Erst als August Wilhelm Schlegel in den Jahren 1797—1801 sechzehn Stücke in meisterhafter Wiedergabe darbot, wurde der größte Dramatiker aller Zeiten wahrhaft für Deutschland gewonnen. Schlegel selbst hat später nur noch ein Drama Shakespeares („Richard III.") übertragen, die übrigen lieferte der Graf Wolf Baudissin und Ludwig Tiecks Tochter Dorothea. In den Jahren 1825—1833 erschien dieser sogenannte Schlegel-Tiecksche Shakespeare, trotz einzelner Mängel das größte Denkmal der deutschen Übersetzungskunst nach Luthers Bibel.

Stark wirkten eine Zeitlang auf das deutsche Drama auch die Stücke Calderons, die Aug. Wilh. Schlegel unter dem Titel „Spanisches Theater" (1803—1809) nach denselben Grundsätzen verdeutschte. Durch sie wurde für Schauspiele romantischen Charakters der vierfüßige Trochäus beliebt, und diese Versform hielt sich noch lange, nachdem die anfängliche Calderonbegeisterung verflogen war. In seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (1808) schuf Schlegel die Grundlagen einer geschichtlichen Auffassung, die neben die Antike gleichberechtigt die neuere Kunst, in ihren Mittelpunkt Shakespeare und Calderon stellte. Das weitverbreitete Werk ist für die historische Erkenntnis sehr wertvoll geworden; die Grundlinien der Einteilung sind noch heute in Geltung. Doch hat sie August Wilhelm Schlegel nicht selbst gezogen, sondern von seinem gedankenreicheren Bruder Friedrich übernommen. So haben sich die Brüder Schlegel um die deutsche Bühne die wesentlichsten Verdienste erworben, trotzdem sie als selbständig Schaffende nur je einen, verfehlten, Versuch, die Dramen „Alarcos" (1802) und „Jon" (1803), geliefert haben.

Der einzige Dichter der älteren romantischen Schule, der zahlreiche Werke in dramatischer Form verfaßt hat, ist Ludwig Tieck; aber auch er war kein Dramatiker. Schillers Urteil über ihn gibt die Erklärung dafür: „Er ist eine sehr graziöse, phantasiereiche und zarte Natur, nur fehlt es ihm an Kraft und Tiefe und wird ihm stets daran fehlen." In seinem „Gestiefelten Kater" (1797) bietet ihm das Kindermärchen nur den Vorwand, um die Gegner — Iffland, Kotzebue, die Aufklärung — zu verspotten. Indem er nicht ein Drama, sondern die Schilderung der Aufführung eines Dramas und seiner Zuschauer liefert, vernichtet er völlig die geschlossene Kunstform. In anderer Weise geschah dasselbe in Tiecks „Leben

und Tod der heiligen Genoveva" (1799) und seinem „Kaiser Octavianus" (1804), beides große Gemälde zur Verherrlichung einer erträumten mittelalterlichen Welt, gemischt aus lyrischen und epischen Bestandteilen.

Tieck hat die Bühne von Jugend auf genau studiert und ihr als Herausgeber, Übersetzer und Kritiker wertvolle Arbeiten geliefert (Altenglisches Theater 1811, Deutsches Theater 1817, Shakespeares Vorschule 1823/29, Kritische Schriften 1848). So wenig er die Gesetze des dramatischen Schaffens in seiner eigenen Dichtung befolgt hat, so genau waren sie ihm vertraut. Deutschland hat wenige Kenner des Theaters mit gleich gesundem Urteil besessen.

Von Tieck wurde unmittelbar der geniale Clemens Brentano angeregt. Sein „Gustav Wasa" (1800) ist eine übertreibende Nachahmung des „Gestiefelten Katers"; sein historisch-romantisches Drama „Die Gründung Prags" (1815) ebenso formlos und süßlich wie die „Genoveva". Selbständiger erscheint er in dem geistvollen, freilich ebenfalls nicht bühnenmäßigen Lustspiel „Ponce de Leon" (1804) und dem heitern Liederspiel „Die lustigen Musikanten" (1803).

So wenig wie diese Versuche haben die Dramen im romantischen Stile von Wilhelm von Schütz, Achim von Arnim, Friedrich de la Motte-Fouqué, Joseph von Eichendorff irgendwelche Bedeutung für die Bühne erlangt.

Besser glückte es dem dänischen Dichter Adam Gottlieb Oehlenschläger, der sich aufs engste an die deutschen Romantiker anschloß und in seinem Vaterlande ihre Ansichten verbreitete. Er dichtete deutsch und dänisch. In seinem, Goethe gewidmeten Märchendrama „Aladdin und die Wunderlampe" (1808) war er noch sichtbar von Tieck beeinflußt, in seinem höchst erfolgreichen „Correggio" (1816) schrieb er das später oft wiederholte Trauerspiel des Künstlers, der, von der schnöden Welt unverstanden, zugrunde geht.

Als Künstler im Gegensatz zur bestehenden Wirklichkeit bewährte sich auch Ernst August Graf von Platen-Hallermünde, der größte Meister der Form unter seinen Zeitgenossen. Sein Lustspiel „Der gläserne Pantoffel" (1823) benutzt die Märchen von „Aschenbrödel" und „Dornröschen" ganz ebenso, wie Tieck einst den „Gestiefelten Kater", um mit romantischer Mischung der

Formen ein ironisch gefärbtes Weltbild zu entwerfen. Dann wandte er sich der aristophanischen Komödie zu, verspottete aber nicht, wie der antike Vorgänger, die großen Mängel im politischen und sozialen Leben der Zeit, sondern nur ihm unsympathische Erscheinungen der Literatur und der Wissenschaft vom Standpunkte überlegenen Verstandes und einer hohen Kunstanschauung. So geißelte er im „Schatz des Rhampsinit" (1824) die Hegelsche Philosophie, in der „Verhängnisvollen Gabel" (1826) das Schicksalsdrama, in dem „Romantischen Ödipus" (1829) „die ganze tolle Dichterlingsgenossenschaft, die auf dem Hackbrett Fieberträume phantasiert und unsre deutsche Heldensprache ganz entweiht". Namentlich in den Parabasen, wo der Dichter, die Handlung unterbrechend, selbst zu dem Publikum spricht, schüttete er seinen Zorn über alles aus, was ihm kunstwidrig und gemein erschien. Wirksam verband sich hier das hohe Pathos der Tragödie mit niedrigen, zum Teil sehr komischen Bildern und Worten; die Personen waren Repräsentanten ganzer Richtungen. Die blendende Formgewandtheit konnte über den Mangel echter Poesie hinwegtäuschen.

Die Bühne vermochte Platen so wenig zu erobern wie sein Gegner Karl Lebrecht Immermann. In „Cardenio und Celinde" (1826) gestaltete er einen abstoßenden, schon von Achim von Arnim benutzten Stoff des Andreas Gryphius, auf die Freude am Grausigen rechnend, von neuem. Das „Trauerspiel in Tirol" (1828) wollte ein großes historisches Gemälde des Freiheitskampfes gegen die Franzosen entwerfen, aber Immermann wußte weder die Welt der Alpen, noch das einfache Seelenleben ihrer Bewohner überzeugend darzustellen, und auch mit Hilfe der erfundenen Gestalten kam es zu keiner dramatischen Handlung. Eine Neubearbeitung unter dem Titel „Andreas Hofer" half diesen Mängeln ebensowenig ab wie spätere, bis in die neueste Zeit wiederholte Versuche anderer. Das Schicksal des gewaltigsten Hohenstaufen hat Immermann in seiner Tragödie „Kaiser Friedrich II." (1828) in dem Sinne aufgefaßt, daß der Sieg des reinen großen Katholizismus über den Freigeist, auch den gewaltigsten, das Endergebnis bedeutet. Er will nicht, wie gleichzeitig Raupach, den geschichtlichen Verlauf wiedergeben; eine Familientragödie steht im Vordergrunde. Dasselbe trifft auch auf seine Trilogie „Alexis" (1832) zu. Sie erinnert durch ihr Thema, den Gegensatz Peters des Großen und

seines unglücklichen Sohnes, an Schillers „Don Carlos". Als Dichter hat Immermann das höchste in der tiefsinnigen dramatischen Mythe „Merlin" (1832) geleistet, freilich mit Verachtung des Bühnenmäßigen.

Unter den Romantikern verstand es nur Zacharias Werner, die Tendenzen der Schule mit einer theatralischen Form zu vereinen. Seine große Bedeutung für die Geschichte des Dramas beruht weder auf dem wirksamen, mystisch angehauchten Rührstück „Martin Luther oder die Weihe der Kraft" (1806), noch auf einem andern seiner umfangreichen Dramen, sondern auf einer Tragödie in einem Akte, betitelt „Der vierundzwanzigste Februar". Sie entstand 1809 „unter Goethes Auspizien" und war das erste der Schicksalsdramen, die dann einige Jahre hindurch die Bühnen beherrschten. Der Widerspruch des antiken Fatalismus und der modernen Weltanschauung, den Schiller nicht zu überwinden vermochte, wird hier in der Weise ausgeglichen, daß an die Stelle des großen gewaltigen Schicksals ein eigensinniger, boshafter, auf das Verderben der Menschen sinnender Zufall tritt. Im Aberglauben, in der lüsternen Freude am Schaurigen und Spukhaften, liegt die Ursache der schnell vorübergehenden Wirkung der Schicksalsdramen. Schon in einzelnen Jugendstücken Tiecks kündigte sich diese Richtung an, ihr Entstehen wurde begünstigt durch Schillers „Braut von Messina", nur daß Schiller das Schicksal, das eigensinnig seine im voraus gefaßten Absichten um jeden Preis durchsetzt, nicht zu niederen Zwecken mißbraucht, sondern ihm eine tief erschütternde, erhabene Wirkung abzugewinnen weiß.

Davon ist auch in dem besten der eigentlichen Schicksalsdramen, dem Stücke Werners, keine Rede. Der Zuschauer empfängt nur den Eindruck des Grausens. Immerhin ist der „Vierundzwanzigste Februar" noch das Werk eines Dichters, aber mit kalter, handwerksmäßiger Mache suchen die Nachahmer dieselbe Wirkung zu erzwingen. Der gewandte herzlose Adolph Müllner, der vorher Lustspiele in Kotzebues Art verfaßt hatte, schrieb in unmittelbarem Anschluß an Werner den „Neunundzwanzigsten Februar" (1812), ebenfalls ein Trauerspiel in einem Akte. Alle Greuel häuft er zusammen: Doppelehe, Geschwisterehe, Kindesmord; nächtlicher Schneesturm, Einsamkeit, Blutgier werden aufgeboten, um das Entsetzen so hoch wie möglich zu steigern, und als wirksame Zutat tritt

weichliche Rührseligkeit hinzu. Der Erfolg war groß; Müllner verfaßte noch in demselben Jahre ein zweites Stück der Art in vier Akten: „Die Schuld". Dieselben Ingredienzen sind hier, gleich unerfreulich wie zuvor, mit so sicherer Berechnung gemischt, daß sie nicht nur die Masse der Zuschauer, sondern auch manchen Einsichtigeren täuschten. Vielen galten damals Werner und Müllner als die würdigen Nachfolger Schillers. Kein Wunder, daß nun eine Hochflut von wertlosen Schicksalsdramen hereinbrach. Sie schilderten allesamt das Wirken einer geheimen unentrinnbaren Macht, welche sich mit Vorliebe bestimmter Tage und Geräte zu ihren verhängnisvollen Eingriffen in die menschlichen Geschicke bedient, die Taten der Voreltern an den Nachkommen rächt und erst Ruhe findet, wenn das Geschlecht, das den Frevel gebar, ausgerottet ist. Wie stark damals der Einfluß des Schicksalsdramas alle ergriff, ergibt sich daraus, daß selbst Grillparzer seinem Erstlingswerke „Die Ahnfrau" fatalistische Ideen zugrunde legte, und daß Heinrich Heine in seinen beiden einzigen — übrigens völlig verfehlten — Tragödien „Ratcliff" und „Almansor" (1823) in den Bahnen Werners und Müllners geht.

Heinrich von Kleist.

Der große Dichter, der nach dem Tode Schillers berufen gewesen wäre, die Entwicklung des deutschen Dramas fortzuführen, konnte im Zeitalter der Romantik und des Schicksalsdramas kein Gehör finden. Seit den zwanziger Jahren begann sich die Aufmerksamkeit, dank den Bemühungen Ludwig Tiecks, ihm zuzuwenden, ohne daß er freilich in seiner wahren Größe und seiner historischen Bedeutung erkannt worden wäre. Erst viel später ist es klar geworden, daß Heinrich von Kleist, indem er die Kunst des Äschylos und Shakespeares vereinigen wollte, auf dem Wege zu einem neuen, nationalen und zeitgemäßen Drama war.

Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist ist geboren zu Frankfurt a. O. am 18. Oktober 1777. Sein Bild aus den Jahren der Reife zeigt uns ein Knabenantlitz, bartlos, mit schwermütigen Augen, um den Mund die Leidensfalte, eine prachtvolle Stirn. Mit vierzehn Jahren war er als Angehöriger eines alten preußischen Soldatengeschlechts zur Garde nach Potsdam gegangen, widerwillig hatte er seinen Dienst getan, während des Rheinfeldzuges von

1793 den tiefen Zwiespalt der Pflichten als Mensch und Soldat empfunden. Unter den Kameraden fand er in Ernst von Pfuel und Otto Rühle von Lilienstern Lebensfreunde. Er strebte leidenschaftlich nach Erkenntnis und meinte, sie mit Hilfe der Aufklärungsphilosophie erlangen zu können, wühlte sich in allerlei Wissenschaften hinein und verlangte immer sehnlicher Befreiung von den Fesseln des Dienstes. 1799 schied er aus der militärischen Stellung; aber immer wieder suchte er unter den Fittichen des preußischen Adlers eine Zuflucht, wenn das Leben ihn allzu hart bedrängte. In der Vaterstadt sammelte er mit unersättlichem Eifer literarische, historische und philosophische Kenntnisse und teilte den Schwestern und jugendlichen Freundinnen das eben erst Empfangene mit. Unter ihnen fand er in Wilhelmine von Zenge eine Braut. Damit war seinem Dasein ein neues Ziel gesetzt: das Amt und mit ihm die Möglichkeit, eine Familie zu gründen. Beiden Absichten sollte wohl die rätselhafte Reise nach Würzburg dienen, aber kurz darauf weckte der Verkehr mit den schöngeistigen Kreisen Berlins, wohin er 1800 zurückkehrte, in ihm den Gedanken, als Schriftsteller Brot und Ruhm zu erwerben. Etwas später wird seine Hoffnung, in der Philosophie Gewißheit zu finden, zunichte; der erste seelische Zusammenbruch Kleists ist die Folge, und neue treiben ihn in den folgenden zehn Jahren immer wieder und immer näher an den Rand der Verzweiflung. Ruhelos wandert er aus der Heimat fort nach Frankreich. In Paris wird er 1804 zum Dichter, nachdem er zuvor nur unselbständige, unbeholfene Verschen gedrechselt hat, und gleichzeitig entsteht der Plan, in der Schweiz als freier Landmann zu leben und so das gemeinsame Dasein mit Wilhelmine zu erringen. Sie muß das ablehnen, und damit sind sie geschieden, wie er sich schon vorher von der geliebten Schwester Ulrike, seiner Reisebegleiterin, hat trennen müssen. Zu Ende des Jahres gelangt Kleist nach Bern. Wenige Monate heiteren Daseins sind ihm dort gewährt, als er mit den unbedeutenden Söhnen Wielands und Salomon Geßners und mit Heinrich Zschokke ein bescheidenes Poetendasein führt. Ihnen liest er das Erstlingswerk vor, ein Drama, das in Spanien spielt und zuerst „Die Familie Thierrez", dann „Die Familie Ghonorez" hieß, schließlich jedoch auf den Rat der Freunde durch Änderung der Namen nach Deutschland verlegt und „Die Familie Schroffenstein" benannt wurde. Trotzdem es von Ludwig

Wieland, der die Herausgabe besorgte, stark überarbeitet ist, bezeugt es doch auch in dieser Gestalt noch die selbständige, von Vorgängern kaum beeinflußte Eigenart Kleists.

Durch einen gegenseitigen Erbvertrag ist dem Mißtrauen in den beiden Zweigen des Geschlechts Schroffenstein der Boden bereitet. In Rupert, dem Haupte des einen Hauses, und den Seinen wuchert der schlimme Same, kraftvoll wehrt sich Sylvester gegen die schwarze Sucht der Seele. Aber das Verhängnis zwingt auch ihn, das eigne Kind zu töten, indem er das des Feindes zu treffen meint. Die Liebe hat den Kleidertausch erlistet und damit dem Unheil den letzten, furchtbarsten Schlag ermöglicht, die Liebe, die unter Haß und Mord in bezauberndem Dufte aufblühte.

Mit zwingender Notwendigkeit ergibt sich der Gang der Handlung aus den Schicksalsfügungen, dem seltsamen Gewebe von äußerem Geschehen und inneren, durch die Wesenheit der Kleistschen Menschen bedingten Vorgängen, wie es vor ihm kein anderer deutscher Dramatiker zu meistern wagte. Seine eigne Formweise leuchtet hier bereits völlig fertig auf: ein Drama, stilistisch keinem der früheren deutschen Dichter verwandt, am nächsten der Schaffensart Shakespeares benachbart, allenthalben dem Gattungsbegriff szenischer Kunst, wenn auch nicht den zeitbedingten Konventionen der Bühne genügend. Die Charaktere sind aufs schärfste gesehen und realistisch aufgefaßt. Am merkwürdigsten unterscheidet sich die Sprache von allem Früheren; an Stelle der bilderreichen, weich dahinflutenden, von gleichmäßigem Glanze übergossenen Diktion Schillers wechselt hier Überschwang mit knapper Kürze. Die Bilder verschmähen nicht das Widerwärtige und Gewöhnliche, um für jede Nuance des Gefühls und Gedankens den genau entsprechenden Ausdruck zu bieten. Scharfsinnige, ja spitzfindige Erörterungen drängen sich ein, während die Handlung vorwärtsstürmt. Dem Verse fehlt der schöne Fluß, oft stürzen die Sätze, wie Felsblöcke sich überschlagend, heraus.

In dem zweiten Werk der Berner Monate hat Kleist der deutschen Dichtung eines ihrer besten Lustspiele geschenkt: den „Zerbrochenen Krug". In Zschokkes Zimmer hing ein französischer Kupferstich mit der Unterschrift: „La cruche cassée". In einer Scheune steht vor dem Dorfrichter eine Gruppe: die Bäuerin mit dem zerbrochenen Kruge, die Tochter und der des Verbrechens angeklagte Bursche.

Die Freunde beschlossen, wetteifernd dieses Thema zu bedichten, für Kleist wurde es zum leitenden Faden eines bunten eigenen Gespinsts. Der Richter wurde an Stelle des Bauernburschen zum Schuldigen, durch den Prozeß, den er zu führen hat, kommt die Wahrheit allen Listen zum Trotz ans Licht. Lust an scharfsinniger Beweisführung, die schon in der „Familie Schroffenstein" hervortritt, beherrscht dieses Stück. Die wirksame Form der Gerichtsverhandlung, zu Beginn der deutschen Lustspieldichtung in den Fastnachtsspielen besonders gern angewandt, wird hier mit höherer Absicht wieder aufgenommen. Denn nicht mehr handelt es sich um die Wiedergabe eines belustigenden Vorgangs, sondern eine menschliche Gestalt von typischer Bedeutung erscheint in dem Dorfrichter Adam, der mit niedriger, fuchsgewandter Schlauheit den Verdacht der eigenen Tat auf einen andern zu wälzen sucht und sich dabei immer tiefer ins Verderben verstrickt. Eine wahrhaft glänzende Leistung ist diese Verhandlung, mit einer für die Bühne fast zu großen Fülle von treffenden Einzelzügen ausgestattet. Sie dienen der Absicht, den Eindruck vollster realer Wirklichkeit zu erregen, und stellen das Stück so in Gegensatz zu dem weltfremden Idealismus der Vorgänger und Zeitgenossen.

In der Schweiz ist endlich auch Kleists höchstes dramatisches Gebilde, der „Robert Guiskard", der Vollendung entgegengereift. Der Held war einer jener kühnen Normannenherzöge, die im Süden schnell vergängliche Reiche gründeten. Guiskard hatte es gewagt, seine Hand nach der Kaiserkrone von Byzanz auszustrecken und war auf dem Zuge dorthin im Jahre 1085 von einer Seuche weggerafft worden. Hier trat nicht Schuld, nicht Menschenkraft, sondern das Schicksal selbst dem kühnen, edlen, aber durch Unrecht auf den Thron gelangten Sieger in den Weg, nicht als überweltliche Macht, nein mitten im Bereich des Wirklichen, realistisch und dennoch von dem Hauch des unentrinnbaren antiken Fatums umzittert. So sollte auch die Form mit der Hoheit des Äschylos die scharfe Einzelzeichnung des modernen Charakterdramas vereinen, ein neues, allen früheren überlegenes deutsches Drama begründen. Kleist langte nach dem höchsten Kranze; seine Hand faßte ihn, aber sie war nicht stark genug, das kühn Geplante dem eigenen Anspruch gemäß zu formen. Nur wenige Eingangsszenen besitzen wir, von Kleist mühsam wieder hergestellt, nachdem er das große Werk in

einem Anfall tiefster Verzweiflung vernichtet hatte. Das Fragment reiht sich den höchsten dramatischen Schöpfungen aller Zeiten an. Hier ist der Gegensatz antiker und moderner Weltanschauung in der Tat überwunden. Auch der Stil vereint die erhabene Kunst der äschyleischen Tragödie mit der leidenschaftlichen Subjektivität der Neueren. Die Hauptgestalten stehen beim ersten Anblick in wundervoller Plastik da und sind zugleich mit einem reichen, in allen Farben schimmernden Seelenleben ausgestattet. Die Funktion des antiken Chors wird durch einzelne aus der Masse vertreten, die das Empfinden aller aussprechen.

Mit dem „Robert Guiskard" durfte Kleist es wagen, nachdem er in der Schweiz eine schwere Krankheit überstanden hatte, in dem Kreise der Edelsten Eintritt zu suchen, der sich in Weimar vereinigt hatte. Bei Wieland vor allem findet er freundliche Aufnahme, auch Schiller kommt ihm wohlwollend entgegen und Goethe sucht sich zur Teilnahme an seinen Arbeiten zu zwingen, so wenig sie seiner Art zusagen. Der krankhafte Ehrgeiz Kleists verträgt es nicht, zu dem Großen von Weimar hinaufzusehen. „Ich will ihm den Kranz von der Stirne reißen!" ruft er aus und verzehrt sich in leidenschaftlichem, vergeblichem Anspornen der eigenen Kraft. Es duldete ihn nicht in der reinen Luft Weimars. Wieder trieb es ihn zu ruhelosem Wandern. Aus der Schweiz schrieb er der Vertrauten Ulrike: „Ich habe nun ein Halbtausend hintereinander folgende Tage, die Nächte der meisten mit eingerechnet, an den Versuch gesetzt, zu so vielen Kränzen noch einen auf unsere Familie herabzuringen: jetzt ruft mir unsere heilige Schutzgöttin zu, daß es genug sei. . . . Ich trete vor Einem zurück, der noch nicht da ist, und beuge mich, ein Jahrtausend im voraus, vor seinem Geiste." Das Ende war jene Vernichtung des großen Lebenswerkes, die den Verzicht auf alle seine Pläne bedeutete. „Der Himmel versagt mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde; ich werfe ihm, wie ein eigensinniges Kind, alle übrigen hin." Im Heere Napoleons wollte der preußische Offizierssohn Kleist den Verzweiflungstod suchen; als ihm dies versagt wurde, trat er nach monatelanger Krankheit, kaum körperlich genesen, im Frühling 1805 bescheiden in den Staatsdienst zurück, und in Königsberg fand er ein paar Jahre der Ruhe, in denen zunächst die tiefsinnige Umdichtung des „Amphitryon" entstand. Nicht mehr wie bei Plautus und Molière, die

vor ihm den Stoff behandelt hatten, ist die Verspottung des betrogenen Gatten der Inhalt, sondern, an die Tragödie grenzend, die Gefühlsverwirrung der unwandelbar treuen Alkmene. Als ihr der Gott gesteht, daß er in der Gestalt des Amphitryon ihr genaht ist, da durchrieseln sie heilige Schauer, aber sie wünscht diese Nacht aus ihrer Erinnerung hinweg. Etwas Geheimnisvolles, den Mysterien des christlichen Glaubens Verwandtes ist so der neue, seelenvolle Inhalt der alten heidnischen Sage geworden, wozu nun freilich die von Molière herstammenden Clownspäße der Diener nicht mehr stimmen wollen.

Wie diese Dichtung, führt auch die in Königsberg begonnene „Penthesilea" in die tiefste Tiefe des weiblichen Herzens. Wiederum wird einer für unser Gefühl kaum begreiflichen antiken Sage ein neuer Inhalt gegeben. Sie berichtete, die kampfgewohnten Amazonen hätten die Männer, deren sie zur Erhaltung ihres kriegerischen Frauenstaats bedurften, als Besiegte heimgeführt; sie seien den Trojanern zu Hilfe gezogen und zumeist dort umgekommen, nachdem ihre Königin Penthesilea von Achill getötet worden war. Das Ringen der beiden hochgesinnten, wie füreinander bestimmten Heldengestalten ist der Inhalt des Dramas. Gegen das Gesetz will Penthesilea sich selbst in Achill den Mann erlesen, der beim Rosenfest der ihre werden soll; denn sie liebt ihn, nachdem er ihrem ersten Ansturm nur mit Mühe entgangen ist, und kann doch, als Amazone, seinen Besitz nur als Siegerin über ihn erhoffen. Achill täuscht ihr den Sieg vor, indem er sich entschließt, ihr Gefangener zu scheinen; als der erneute Angriff der Amazonen den Betrug aufgedeckt hat, sucht Achill wieder durch einen Zweikampf der Amazone Gelegenheit zu leichtem Triumph zu gewähren. Aber Penthesilea wähnt sich verhöhnt, ihr Stolz und die vergessene Satzung ihres Stammes bäumen sich auf — und in wahnsinniger Wut wirft sie sich mit ihren Hunden auf Achill, tötet und zerfleischt ihn. Dann erwacht sie wieder zum Bewußtsein und erkennt den Irrtum, dem sie ein Opfer wurde.

Gleich dem „Zerbrochenen Krug" spielt sich auch dieses große dramatische Gedicht in einem Akt ab, aus der gleichen Ursache: weil nur die nirgends unterbrochene Folge von Zuständen einer Gestalt — dort des Adam, hier der Amazone — vorgeführt wird. Diese Geschlossenheit, die selbstverständliche Leichtigkeit des Formens,

die Beziehung jedes Vorgangs und jedes Wortes auf den einzigen Zweck adeln das Kunstwerk ebenso wie die Hoheit der Gesinnung, die innerlichst empfundene Tragik, bestätigend was Kleist von der Penthesilea gesagt hat: in ihr liege der ganze Schmerz und Glanz seiner Seele. Indem der Dichter die Heldin mit dem höchsten Liebesbedürfnis und zugleich mit dem unbezwinglichen Verlangen, die Herrschaft über den Geliebten zu erringen, ausstattet, schafft er einen extremen Frauentypus, seltsam gemischt aus anziehenden und abstoßenden Zügen, aber doch einheitlich und groß. Alle Reize seiner melodischen und doch nicht süßlichen Sprache, seiner stimmungsvollen und malerischen Bilder hat Kleist über die „Penthesilea" so reich wie über kein anderes seiner Werke ausgegossen; aber gerade sie konnte am schwersten Verständnis finden.

Erst in Dresden vollendete er sie, nachdem ihn das Unglück des Vaterlands aus der kurzen Ruhe in Königsberg aufgescheucht und ein unglücklicher Zufall ihn nach Frankreich in Gefangenschaft geworfen hatte. Zum drittenmal versucht er jetzt, wieder von einer anderen Seite, das Wesen der liebenden Frau darzustellen und schreibt als Gegenstück zur „Penthesilea" das „Käthchen von Heilbronn", dessen Heldin willenlos jede Mißhandlung, alle Schmach erträgt, die der Geliebte ihr bereitet. Solche duldende, liebende Frauen hat das Märchen oft gezeichnet und ihre standhafte Treue mit der Hand des höher geborenen Geliebten gelohnt. Auch bei Kleist wirkt das Wunder ein, Träume und Engel; nach der ursprünglichen Absicht des Dichters sollte die böse Gegnerin Käthchens kein Menschenwesen, eine Nixe sein. Und schließlich stellt sich sogar heraus, daß die angebliche Tochter des Heilbronner Waffenschmieds eine Prinzessin ist. Umgeben mit dem Zauber des Märchens, wirkte die holde Gestalt Käthchens wie ein Wunderbild. Aber im Gegensatz zu der verschwommenen Phantastik, mit der die Romantiker gleichzeitig Stoffe dieser Art behandelten, ist hier alles klar und bestimmt hingestellt. Kleist wählte die beliebte Form des Ritterstückes und kam durch eine Umarbeitung den Bedürfnissen der Bühne weiter als sonst entgegen. So gewann das „Käthchen" später eine Popularität wie kein anderes seiner Werke und hielt selbst schlechten Theaterbearbeitungen, die es zu erleiden hatte, stand.

Das Bewußtsein der großen allen Deutschen gemeinsamen

Not erweckte in Kleists Seele das bis dahin schlummernde Vaterlandsgefühl, und der glühende Haß gegen Napoleon trieb den Dichter von Dresden fort, als sich Österreich im Jahre 1809 zum Befreiungskampfe erhob. Kurz zuvor dichtete er die „Hermannsschlacht", um die Deutschen zum Volkskrieg gegen den Eroberer anzufeuern. Aber die leidenschaftliche Erbitterung konnte kein Kunstwerk gebären, und der ungünstige Stoff, der sich noch keinem Dramatiker fügen wollte, trug dazu bei, daß das kräftige, in Einzelheiten wieder höchst eindrucksvolle Drama mißglückte, mochte auch die Gestalt Hermanns des Befreiers mit genialem Scharfblick geschaut sein. In ihm sind, entgegen dem üblichen Heldentypus und den früheren Armin-Dichtungen, alle Eigenschaften vereint, deren es bedurfte, um ein Volk derber, unkultivierter, untereinander gespaltener Barbarenstämme zum Siege über die weit überlegene Heeresmacht Roms zu befähigen. Nur die Verbindung überlegener Klugheit, großer staatsmännischer Begabung und selbstloser Hingabe an die große Sache konnte das leisten. Neben Hermann steht, seiner wert, Thusnelda, von den Verführungskünsten des Legaten Ventidius umschmeichelt und dann seine Heuchelei aus dem Drange ihrer geraden Seele blutig rächend. Die Absicht, den Deutschen den Weg zum Siege über den scheinbar unbesiegbaren Korsen zu zeigen, ist klar; aber sie hat die Reinheit der Lösung, den fest in sich gefügten Bau des Werkes zerstört.

Als Österreich geschlagen war, suchte Kleist wiederum — zum letzten Male — in Berlin Hilfe. Ein neues Werk, „Prinz Friedrich von Homburg", bedeutet das Seitenstück zur „Hermannsschlacht". Es zeigte, wo der Dichter das Mittel zur Rettung des Vaterlandes erblickte: in dem preußischen Geiste unbedingten Gehorsams, der alles für den Staat zu opfern bereit ist. Der Prinz ist ein junger, von dem Sehnen nach Ruhm und Liebe innerlich ganz beherrschter Mensch. So überhört er die Befehle des großen Kurfürsten am Abend vor der Schlacht bei Fehrbellin, entscheidet zwar durch sein selbständiges Vorgehen den Sieg, stört aber den auf völlige Vernichtung des Feindes berechneten Plan des Feldherrn. Nicht dies empfindet der weise und weitsichtige Fürst als die schwere Schuld des jugendlichen Heißsporns: nur das Verbrechen gegen die Disziplin, der Schade für sein Heer und sein Volk, der aus dem ungestraften Mißachten des Befehls erwachsen muß, zwingt

ihn, den Sieger zum Erschießen zu verurteilen. Kleist läßt seinen Prinzen nicht, wie die üblichen Helden der Tragödie, den Tod verachten, sondern vor ihm so stark zittern, daß alles andere, außer dem nackten Leben, ihm nichtig erscheint. Aber dann überwindet die Überzeugung von der Notwendigkeit der Disziplin selbst diese Todesfurcht, und der Prinz ist bereit, für sein Vergehen die verdiente Strafe zu erleiden. So bewährt sich die Macht des Pflichtgefühls, durch die Preußen groß geworden ist, in ihrer ganzen Gewalt. Im „Prinzen von Homburg“ hat Kleist sein Höchstes und Letztes geleistet. Alle die glänzenden Eigenschaften, die seine Gestalt aus der großen Menge der Dramatiker weit hervorragen lassen, hat er hier, wie nirgends zuvor bewährt, verbunden mit voller Herrschaft über die künstlerischen Mittel und einem sicheren Einlenken in die vorgezeichnete Bahn der dramatischen Überlieferung, insofern über sie hinausgelangend, weil hier, nach den Worten Hebbels, durch die bloßen Schauer des Todes, durch seinen hereindunkelnden Schatten erreicht worden ist, was in allen übrigen Tragödien nur durch den Tod selbst erreicht wird: die sittliche Läuterung und Verklärung des Helden. Kleists Dichterkraft war noch im Aufsteigen begriffen, aber unerträglicher Lebensüberdruß und Verzweiflung trieben ihn am 21. November 1811 in den freiwilligen Tod.

Bei seinen Lebzeiten war nur „Der zerbrochene Krug“ und das „Käthchen von Heilbronn“ auf die Bühne gelangt. Spät blühte Kleists Ruhm empor, und auch dann noch fand sein Streben, ein realistisches Drama im großen Stil zu schaffen, bei wenigen wirkliches Verständnis; denn das Feld gehörte dem falschen Idealismus der Schiller-Epigonen.

Die Nachahmer Schillers.

Schiller hatte mit den Werken seiner letzten Periode die höchsten Erfolge errungen, indem er bühnengemäße Technik mit großem Gedankengehalt, sichere Berechnung mit begeisterndem Aufschwung zu idealer Höhe verband. Es schien nicht schwer, diesen Stil sich anzueignen, der so viele Vorteile bot. Das Überwiegen der Vorgänge über die Charakteristik kam dem Gefallen des Publikums an äußerlichen Wirkungen, an theatralischen Effekten entgegen. Die Handlung wurde durch eine außerhalb stehende höhere Macht gelenkt,

und indem ihre unentrinnbare Gewalt über sich frei dünkende, mit allen Kräften gegen sie ankämpfende große Menschen bewiesen wurde, erschien der Einzelfall als typisches Menschenschicksal. Die Charakteristik bevorzugte die großen, leicht erfaßbaren Linien der Persönlichkeit und vermied alles Komplizierte, Unerklärliche, Krankhafte. Die Sprache schwelgte in großen glänzenden Bildern, die der Schönheit die Prägnanz opferten, sie war reich an eingeschobenen allgemeinen Betrachtungen und Sentenzen. Die Stoffe entstammten der mittelalterlichen und neueren Geschichte und boten reiche Gelegenheit zu bunten Massenszenen. Der fünffüßige jambische Vers schien leicht zu meistern und hob auf seinen Flügeln die Rede empor, die durch den Reim an den Höhepunkten verstärkte melodische Wirksamkeit empfing.

Alle diese äußeren Eigenschaften der letzten Dramen Schillers haben die Nachfolger fast ein Jahrhundert lang getreulich kopiert und meinten, damit den für alle Zeiten gültigen Stil des hohen Dramas zu besitzen. Aber sie vergaßen, daß erst Schillers einzige Persönlichkeit diesen Formen Gehalt verlieh und den Mangel an Einheitlichkeit und modernem Bewußtsein verdeckte. Schillers großer historischer Sinn hatte allenthalben die reale Bedeutung der vorgeführten Bilder erfaßt, sein reicher Geist hatte in der glänzenden Sprache eine ideale, selbsterrungene Gedankenwelt niedergelegt. Die Kraft seiner Charakteristik hatte der eigenen, künstlich konstruierten Lehre zum Trotz fast überall die Schicksale und Taten seiner Helden von innen ebenso vollkommen wie von außen motiviert. Der fortreißende Hauch der Begeisterung, der von seinen Dramen ausging, entsprach dem ethischen Idealismus, der bald nachher von anderen Anschauungen abgelöst und so bei den Späteren zur Phrase wurde. Es war ein verhängnisvoller Irrtum, daß man allgemein glaubte, bei Schiller stehen bleiben zu müssen, und dieselbe Wirkung wie er mit denselben Mitteln erstrebte.

Schon bei dem jungen Theodor Körner sind diese Eigenschaften in seinen ernsten Dramen „Toni“, „Zriny“, „Hedwig“ „Rosamunde“ (sämtlich 1812), hervorstechend; als Lustspieldichter schließt er sich Kotzebue an, dem er auch in seiner schnellen und leichtfertigen Arbeitsweise verwandt ist. Sein entschiedener Sinn für Theatereffekte hätte ohne Zweifel der deutschen Bühne eine Menge wirksamer, wenn auch nie innerlich bedeutender Werke ge-

liefert, wäre ihm nicht der Heldentod fürs Vaterland beschieden gewesen.

Ohne die Bühnengewandtheit Körners vermochte der edle Ludwig Uhland, trotz weit höherer poetischer Begabung, als Dramatiker mit allem Mühen keinen Erfolg zu erlangen. Die einzigen seiner zahlreichen Entwürfe, die an der Öffentlichkeit erschienen, „Ernst, Herzog von Schwaben" (1818) und „Ludwig der Bayer" (1819), brachten der Bühne keinen Gewinn. Ebenso erging es einer Reihe von Dilettanten, die edle Gesinnungen ohne die nötige Beherrschung der Technik in ihren Dramen ausdrückten, wie Friedrich von Üchtritz, Eduard von Schenk und Michael Beer, während die Theaterdirektoren und Schauspieler August Klingemann und Franz von Holbein, die den Schillerschen Stil mit kluger Berechnung anzuwenden wußten, ein großes Publikum gewannen. Den stärksten Erfolg aber errang auf diese Weise Ernst Raupach, ein nüchterner, kalt berechnender Verstandesmensch, der eine Zeitlang mit seinen wertlosen Tragödien und Lustspielen die Bühne beherrschte. Die 15 Hohenstaufen-Dramen (1825—32) sind nicht mehr als dialogisierte, mit Bühnengeschick zurechtgeschnittene Kapitel aus Raumers „Geschichte der Hohenstaufen". Sie konnten nur Beifall ernten, solange die romantische Begeisterung für das deutsche Mittelalter den Mangel an Gestaltungskraft und Poesie übersah; schon bei Raupachs Lebzeiten waren sie völlig vergessen. Länger hielten sich einige seiner geschickten Komödien (Der Schleichhändler 1828), am längsten, namentlich auf süddeutschen Bühnen, das Rührstück „Der Müller und sein Kind" (1830).

Franz Grillparzer.

Der einzige große Dramatiker, den Deutschland beim Tode Schillers besaß, Heinrich von Kleist, starb von den Zeitgenossen unbeachtet. Die ganze Kraft des Volkes wandte sich dem einen Gedanken der Erlösung vom Joche Napoleons zu, und als sie endlich mit höchster heroischer Anstrengung erreicht war, als dieser große unruhige Geist auf St. Helena in Fesseln gelegt war, da erhoffte alles eine Zeit der Freiheit. Niemals ist eine Hoffnung schmählicher getäuscht worden. Was der Degen gewonnen hatte, verdarb die Feder. Die Fürsten vergaßen die Versprechen, die sie

in den Zeiten der Not ihren Völkern gegeben hatten. Am schlimmsten sah es in Österreich aus. Die Habsburger hatten seit Jahrhunderten in dem Jesuitismus das Mittel gesehen, ihre auseinander strebenden Völker zusammenzuhalten und zu beherrschen. Nur in der kurzen Regierungszeit Josephs II. leuchtete in Österreich ein freierer Geist auf. Der „gute" Kaiser Franz kehrte in die alten Bahnen zurück, von neuem erhielten die Jesuiten die Leitung des Unterrichts, die vom Staate eingezogenen Klöster und Stiftungen wurden wieder aufgerichtet, und die Polizeiaufsicht Metternichs bedrohte jeden freien Gedanken mit den schwersten Strafen.

In diesem Österreich Metternichs hat Franz Grillparzer leben und dichten müssen, der Edelste unter denen, die auf der Spur Schillers und Goethes fortgeschritten sind. Da, wo sie standen, wollte er am liebsten stehen bleiben, denn er meinte, daß die Welt eine Reihe von Menschenaltern brauche, um sich zu der Höhe ihres Idealismus emporzuarbeiten. Und doch — wir müssen heute sagen, zu seinem Glück — war seine weiche Natur nicht stark genug, das Irdische zu überwinden, und so konnte sein Schaffen nicht den Einfluß des Bodens und der Zeit, denen es entstammte, verleugnen.

Am 15. Januar 1791 hat er in Wien das Licht der Welt erblickt. Die zähe Rechtlichkeit, der scharfe Verstand des Vaters und die leidenschaftliche, musikalische, nervöse Natur der Mutter vereinigten sich in ihm. Die Mischung der entgegengesetzten Naturen der Eltern machte Grillparzer zu einem eigenartigen, widerspruchsvollen, trotzigen und doch willensschwachen Charakter. Es hätte nur eines geringen Maßes von Freiheit und günstiger äußerer Umstände bedurft, um ihn den Weg zu den heiteren Regionen friedlichen Glückes finden zu lassen, denn sein Wesen und sein Talent strebte durchaus der ruhigen Schönheit zu; allein von Jugend auf ist an ihm durch die Erziehung und die Umgebung, in der er aufwuchs, gesündigt worden. Als er seine Studien beendet hatte, erhielt er 1813, nach bedrückendem Hauslehrerdasein, eine Stellung im Staatsdienst, in der er bis 1856 ausharren mußte. Der Ruhm, den er als Dichter gewann, wurde ihm hier verhängnisvoll und hinderte seine Beförderung. Als Beamter wurde er nicht für voll angesehen und galt im damaligen Österreich wie jeder, dessen Geist selbständig aufwärts strebte, als verdächtig. So mußte er in der

Zeit seiner besten Kraft jedes freie Wort ängstlich unterdrücken und war nie sicher, ob nicht das Leben seiner Geisteskinder schon in der Wiege von der verständnislosen Zensur erstickt würde. Er wurde ein mißmutiger, verbitterter Mann. Unverstanden von den leichtlebigen, sinnenfrohen Wienern, lebte er einsam dahin neben der Jugendgeliebten, die er nicht an sich zu fesseln wagte, weil ihm der Mut zum Glück fehlte. Das Revolutionsjahr 1848 brachte die Möglichkeit freien Schaffens, und Grillparzers fast vergessene Werke feierten durch Laubes Vermittlung ihre Auferstehung; ihm konnte das nicht zum freudigen Ansporn neuer Tätigkeit werden, denn seine Schaffenslust war abgestorben. Er hat noch bis zum 21. Januar 1872 gelebt, aber in dieser langen Zeit fast nichts mehr hervorgebracht.

Erst mit 25 Jahren ist Grillparzer als Dichter in die Öffentlichkeit getreten. Sein erstes aufgeführtes Drama „Die Ahnfrau“ (1816) war, trotzdem der Dichter es leugnet, eine Schicksalstragödie. Freilich stand sie hoch über den äußerlich verwandten Stücken Müllners, von dem sie am stärksten beeinflußt war; denn nicht mit kalter Berechnung, sondern mit glühender Leidenschaft hat der Dichter hier den Inhalt eines Schauerromans zum Kunstwerke gestaltet. Bei ihm hebt der ererbte Antrieb zum Bösen, der im Blute liegen kann, die moralische Zurechnungsfähigkeit nicht auf, und so unterscheidet sich die „Ahnfrau“ von den übrigen Schicksalstragödien ebenso wie von den Vererbungsstücken der Gegenwart. Weiter handelt es sich hier auch nicht, wie bei den Vorgängern, um Enthüllung früherer Ereignisse, sondern eine mit ungeheurer Schnelligkeit vor dem Zuschauer sich abspielende Handlung nimmt alles Interesse in Anspruch. So hat denn auch die „Ahnfrau“, die Grillparzers Namen schnell in ganz Deutschland berühmt machte, mit Recht die Mode der Schicksalsdramen überlebt.

Im stärksten Gegensatz zur „Ahnfrau“ steht seine zweite Tragödie „Sappho“ (1818). Hatte er dort den Stoff aus der Räuber- und Gespensterromantik und das leidenschaftliche Pathos von Schillers Jugenddramen entlehnt, so war nun Goethes „Iphigenie“ sein Vorbild, und er strebte klassisch geläuterter Schönheit zu. Seine Gestalten sind ebenso edel wie die Goethes, aber ihre Bewegungen sind lebhafter, ihr Handeln geht mehr aus den zufälligen Bedingungen eigenartiger Persönlichkeit hervor. Die Heldin Sappho

soll an dem Zwiespalt ihres Künstlerberufes und ihrer weiblichen, leidenschaftlich begehrenden Natur zugrunde gehen; doch ist es dem Dichter nicht gelungen, diesen Konflikt zu einem zwingenden zu gestalten, und sie ist in der Katastrophe in der Tat nur ein verliebtes, eifersüchtiges, sich in der Leidenschaft vergessendes Weib, ein Weib, das einen jüngeren Mann liebt. Phaon, der, sich selbst täuschend, die bewunderte Künstlerin zu lieben glaubte, erkennt seinen Irrtum, als ihm die holde Melitta entgegentritt. In diesem Paare sehen wir bei Grillparzer zum ersten Male das Erwachen aus träumerischem Dasein zum tatkräftigen Handeln durch die Liebe. Hatte die „Ahnfrau“ wegen ihrer Verwandtschaft mit den Schicksalsdramen bei allem äußeren Erfolge durch die Kritik Anfechtungen erfahren, so wurde nun durch die „Sappho“ der Dichter allgemein als der größte unter denen, die nach den Klassikern aufgetreten waren, anerkannt.

Eine glänzende Zukunft schien sich ihm zu eröffnen, und mit freudigem Mute ging er an die Schöpfung eines dritten Werkes, das die beiden vorhergehenden an Umfang und innerer Bedeutung weit übertreffen sollte: „Das goldene Vlies“. Die ausgedehnte Handlung erforderte drei Teile, obwohl Grillparzer selbst erkannte, daß die Beziehung des einen Teils auf den andern dem Ganzen etwas Episches gebe, wodurch es vielleicht an Eigenart gewinnt, aber an Wirklichkeit und Prägnanz verliert.

Als der erste Teil, „Der Gastfreund“, und die ersten drei Akte des zweiten, „Die Argonauten“, in sehr kurzer Zeit, vom 29. September bis 3. November 1818, vollendet waren, unterbrach der Selbstmord der Mutter das Schaffen des Dichters auf lange Zeit, und erst 1820 wurde das Werk mit dem Schlußstück, der „Medea“, vollendet. Trotzdem besitzt die ausgedehnte Komposition eine völlig geschlossene innerliche Einheit. Das Vlies, als ein sinnliches Zeichen des Wünschenswerten, des mit Begierde Gesuchten, mit Unrecht Erworbenen, stürzt alle seine Besitzer ins Verderben, aber nicht infolge eines Fluches, der an ihm haftet, sondern wie Jason sagt:

Nicht gut, nicht schlimm ist, was die Götter geben,
und der Empfänger erst macht das Geschenk.
So wie das Brot, das uns die Erde spendet,
den Starken stärkt, des Kranken Siechtum mehrt,
so sind der Götter hohe Gaben alle,
dem Guten gut, dem Argen zum Verderben.

Medea, die Heldin der Trilogie, entwickelt sich aus einem naiven Naturkinde, in dem Wildheit und Weichheit sich eigenartig reizvoll mischen, zum verlassenen rachedürstenden Weibe, das die eigenen Kinder mordet, um an Jason, dem äußerlich liebenswürdigen kalten Egoisten, Rache zu nehmen. Der Gegensatz barbarischer ungezügelter Triebe und hellenischer hoher Kultur bildet den Hintergrund und eine weitere Quelle des tragischen Schicksals der Heldin.

Nur noch einmal ist Grillparzer zum klassischen Altertum zurückgekehrt, in dem Trauerspiel „Des Meeres und der Liebe Wellen" (1831), als er denselben Stoff, den Schiller in seiner Ballade „Hero und Leander" gestaltet hatte, zum Gegenstande eines Dramas machte. Während bei Schiller der kühne Jüngling, der alles für den Besitz der Geliebten wagt, der Held ist, hat Grillparzer in Hero die Liebe, hier der Konflikt und die Tragik selbst, verherrlicht. Es ist in Hero alles heiter und unbewußt; sie denkt keinen Augenblick über das Recht ihres Tuns nach, und der holdeste Liebreiz umfließt sie. Ihr Wesen ist durchaus klar, verständig, aber in ihrer Seele dämmert ein unbestimmtes ahnungsvolles Licht. Der Stil nähert sich dem des Lustspiels mit seinen vielen kleinen, fein beobachteten Zügen und der äußeren Ruhe, die das Bangen vor dem herannahenden Schicksal nur an einzelnen Stellen um so drohender aufleuchten läßt.

Dieselbe Mischung, wenn auch in etwas anderem Verhältnis, zeigt das Märchenstück „Der Traum ein Leben" (1834). Die Technik der in reißender Schnelligkeit vorüberziehenden Bilder ist glücklich dem Traume abgelauscht, und das Ganze in die bunten Farben orientalischer Pracht getaucht. Die Größe wird als gefährlich, der Ruhm als leeres Spiel erkannt:

> Was er gibt, sind nichts als Schatten,
> was er nimmt, es ist so viel!

Wie tief diese Überzeugung in Grillparzers Brust eingewurzelt war, das zeigt uns sein eigenartiger Plan einer Fortsetzung des ersten Teils von Goethes „Faust". Nach Gretchens entsetzlicher Katastrophe sollte Faust in sich selbst zurückkehren und nun finden, worin eigentlich das Glück besteht: in Selbstbegrenzung und Seelenfrieden. Dieser Entwurf blieb unausgeführt, aber „König Ottokars Glück und Ende" (1825) verkündete dieselbe Lehre von dem Verderben ungezügelten Begehrens. Neben Ottokar, der in vielen

Zügen an Napoleon erinnert, trat als überlegener Gegner Rudolf von Habsburg, der Begründer des österreichischen Kaiserhauses. Mit warmem Patriotismus hat ihn Grillparzer in seiner einfachen, tüchtigen, anspruchslosen Männlichkeit gefeiert und so zum Schaden des Dramas das Interesse von dem Schicksal Ottokars abgelenkt. Nur hier hat er jene Leidenschaft, die sonst die neueren Dramatiker am häufigsten behandelt haben, dargestellt: die Herrschsucht. Ihm waren Konflikte sympathischer, die mehr in die feinen Regungen des Gemüts eingreifen und deren Lösung durch die besondere Eigenart der von ihnen betroffenen Persönlichkeit bedingt ist.

Deshalb konnte ihn der Charakter und der sittliche Konflikt des Palatins Bankbanus reizen. Von ihm berichtete die Sage, König Andreas II. von Ungarn habe ihn vor seinem Zuge gegen Halitsch 1213 zum Palatinus ernannt, aber er sei nicht imstande gewesen, den Übermut der Königin Gertrud von Meran und ihrer Brüder zu brechen. Einer von diesen verliebte sich in die Gemahlin des Palatins, bezwang sie mit Gewalt im Zimmer der Königin, und darauf vereinigte sich der beleidigte Gatte mit den Unzufriedenen und tötete die Königin, während ihr Bruder entkam. Nachher wurde vom König der schwerbeleidigte Bank verschont. Bei Grillparzer wird er zu dem Manne, der sein eigenes Wohl, auch das der über alles geliebten Gattin Erny, hinter der übernommenen Pflicht, die Königin und die ihrigen zu schützen, zurücktreten läßt. Aber bei allem Reiz, den das Problem und seine psychologische Behandlung in dem Schauspiel „Ein treuer Diener seines Herrn" (1828) besitzt, haftet dem Stücke doch etwas Peinliches und Schrullenhaftes an, weil die Dienertreue über wertvollere menschliche Eigenschaften den Sieg davonträgt und weil man sich nur mit Mühe in die Seele Bankbans versetzen kann. Doch sind dem Dichter in der schönen Weiblichkeit Ernys und dem übermütig tollen Otto von Meran zwei Gestalten gelungen, die zu den eigenartigsten unserer gesamten dramatischen Dichtung zählen. Das Stück wurde am 28. Februar 1828 mit stürmischem Beifall in Wien aufgeführt, aber unmittelbar darauf — wohl weil ein Volksaufstand darin vorkommt — verboten, trotzdem darin der Geist der Zeit Metternichs, der Geist unbedingten Gehorsams, seinen glänzendsten künstlerischen Ausdruck gefunden hatte.

Kein Wunder, daß dem Dichter das Schaffen verleidet wurde.

Er verzichtet schließlich ganz darauf, seinen Zeitgenossen neue Gaben darzubieten, als sein Lustspiel „Weh' dem, der lügt" im Jahre 1838 bei der ersten Aufführung von dem verständnislosen Publikum des Wiener Burgtheaters abgelehnt worden war. An Stelle der üblichen flachen Lustspielkomik erscheint hier ein Thema von tiefer menschlicher Bedeutung in heiter überlegener Behandlung. Die Bedingtheit alles menschlichen Tuns, das Vollkommenheit sich nicht anmaßen darf, wird sichtbar an dem Beispiel des kecken, liebenswürdigen, verschlagenen Küchenjungen Leon und des weisen, grundgütigen, aber weltunkundigen Bischofs Gregor von Tours. Dieser berichtete in seiner Historia Francorum, daß Atalus, der Neffe des Bischofs Gregor von Langres, als Geisel von Childebert, einem der Söhne des Merowingers Chlodwig, festgehalten, einem Barbaren in der Nähe von Trier als Pferdehirt dienen mußte. Der Bischof konnte ihn nicht loskaufen, weil der Barbar zehn Pfund Gold als Lösegeld forderte. Der Küchenjunge des Bischofs, namens Leon, verspricht, den Gefangenen zu befreien, läßt sich von einem Fremden als Sklave an den Barbaren als Koch verkaufen, und nach einem Jahre, als er das volle Vertrauen seines Herrn gewonnen hat, gesteht er diesem offen seine Absicht zu entfliehen, entführt Atalus und gelangt, die nachsetzenden Barbaren überlistend, zu Gregor, worauf Leon zum Lohne die Freiheit und ein Stück Land erhält. Es ist sehr lehrreich, zu sehen, mit welchen Mitteln diese dürftige Erzählung zu einem der wenigen künstlerisch wertvollen deutschen Lustspiele gestaltet wurde, wieviel Anmut, geistige Feinheit und sichere Bühnentechnik Grillparzer dabei bewährt hat. Daß trotzdem allenthalben, nicht nur in Wien, die Reize der eigenartigen Dichtung bis an die Gegenwart heran unerkannt blieben, bezeugt den durchaus beschränkten, nur auf konventionelle Gestalten und Situationen erpichten Geschmack der Theatergäste. Besonders die derb komischen Striche, mit denen die tölpischen Germanen gezeichnet sind, erregten lange Zeit das stärkste Befremden, bis ihre poetische Echtheit und der hohe Wert dieses in seiner Art einzigen Lustspiels erkannt wurde.

Noch über ein Menschenalter hatte Grillparzer zu leben, aber die wenigen Werke, die in dieser Zeit entstanden, blieben im Pulte des Dichters verschlossen, weil er sich nicht wieder dem ungewissen Urteil der Öffentlichkeit aussetzen wollte, das ihn selbst unsicher

gemacht hatte. In seinem Testamente verfügte er, daß zwei seiner wertvollsten Dramen nach seinem Tode verbrannt werden sollten: „Ein Bruderzwist in Habsburg“ und „Libussa“. Mag auch das erste dieser Werke mit Recht als unwirksam gelten, so hat doch der Dichter hier in Kaiser Rudolf II. seine am feinsten ausgeführte tragische Gestalt geboten. „Libussa“ aber muß als symbolische Dichtung immer mehr Anerkennung finden, je weiter die Erkenntnis sich ausbreitet, daß die höchsten Aufgaben der Poesie nur im Bereiche des Symbolischen liegen. Was zuvor im „Goldenen Vlies“ und in „Weh' dem, der lügt“ — zwar bedeutungsvoll, aber nicht als Hauptthema — hervorgetreten war: die Darstellung der Menschheit im Übergange vom unbewußten, instinktmäßigen Dasein zum bewußten Wollen und Handeln, das wird hier in märchenhaftem Gewande so ausgestaltet, daß der Schmerz des Scheidens vom reinen Naturdasein und die Segnungen des neuen reicheren Lebens der höher entwickelten Menschheit in demselben warmen, reinen Lichte historischer Erkenntnis erscheinen.

Auch die „Jüdin von Toledo“ wurde erst nach dem Tode des Dichters bekannt. Im Anschluß an ein Stück des Spaniers Lope de Vega, den Grillparzer verehrte, läßt er in dem jugendlichen wohlerzogenen König durch die kalt sinnliche, verlogene, aber mit allen Reizen der ursprünglichen, ungebrochenen Natur umwobene Jüdin eine Leidenschaft entbrennen, die ihn völlig unterjocht. Aber bald erwacht der König ernüchtert aus dem Rausche; er schämt sich seiner Schwäche, und als die Jüdin, von der Königin und ihren Anhängern hingemordet, entseelt vor ihm liegt, ist auch ihr Zauber völlig vernichtet. Und doch erkennt er, daß in ihr die Wahrheit war, „denn alles, was sie tat, ging aus aus ihrem Selbst urplötzlich, unverhofft und ohne Beispiel“.

Die „Jüdin von Toledo“ reiht sich den früheren, durch ihre unbewußte Natur reizvollen Frauengestalten Grillparzers würdig an. Wie in einem solchen Geschöpfe unter der Hülle der anziehendsten Lieblichkeit der Keim zum Bösen, zum Verbrechen wächst, sollte sich in der „Esther“ offenbaren. Nur der Anfang dieses Dramas ist von Grillparzer ausgeführt worden; aber die große Liebesszene zwischen Esther und dem König Ahasver zählt zu dem Schönsten in aller Poesie.

Als das Ziel seines dramatischen Schaffens sah es Grillparzer

an, mannigfach und lebendig bis ins kleinste zu sein und dabei doch nie den Grundgedanken aus dem Auge zu verlieren. In seinem Tagebuche nannte er sich einmal „das Mittelding zwischen Goethe und Kotzebue, welches die Zeit braucht“, und wenn er sich auch mit dieser Selbsteinschätzung zu tief herabsetzte, so hat er doch in der Tat mehr als die Klassiker, ohne die großen reinen Linien der Menschheit verschwinden zu lassen, die kleinen seltsam gezogenen Arabesken der Persönlichkeiten und der Zeiten beachtet. Dadurch steht er, namentlich mit seinen Altersdramen, dem Streben der Gegenwart weit näher, als er selbst es geahnt hat, auch darin, daß sein Schaffen aufs stärkste durch den heimatlichen Boden Wiens und die Wiener Volkskunst beeinflußt ist.

Denn auch diese zeigt dieselbe frische Sinnlichkeit, dieselbe Freude an kleinen sorgfältig beobachteten Zügen, denselben Mangel an tatkräftiger Energie. Nur daß die genußfrohen Wiener dem Grüblerischen völlig abhold waren und von den großen Fragen des Lebens nichts wissen wollten.

Ferdinand Raimund.

Das Theater in der Leopoldstadt war die Stätte der Wiener Volksdichtung, die in Bildern aus dem Leben der schönen Kaiserstadt den heitern, naiven Sinn der unteren Stände verkörperte und mitten in der Alltagswelt, im Anschluß an die alte Tradition der Renaissancetragödie und der Oper, Götter und Geister auftreten ließ. Alles war auf komische Wirkung berechnet, länger als irgendwo anders in Deutschland hat hier der Hanswurst seine Herrschaft gefristet.

Für diese Bühne schuf Ferdinand Raimund seine Werke. Er war am 1. Juni 1790 geboren, hatte als Sohn eines Drechslers geringen Unterricht empfangen und war dann bei einem Zuckerbäcker in die Lehre gekommen. Mit achtzehn Jahren ging er zur Bühne und von 1817—1830 wirkte er als Komiker am Theater in der Leopoldstadt. Als Schauspieler errang er sich zuerst allgemeine Beliebtheit. Er ergänzte und bearbeitete die Werke, in denen er auftrat, ehe er 1823 sein erstes Stück „Der Barometermacher auf der Zauberinsel“ ganz in der Art der alten Wiener Zauberposse verfaßte. Etwas selbständiger ist schon das folgende, der „Diamant des Geisterkönigs“ (1824). Das Streben, die Form des Zauber-

stückes mit einem etwas tieferen Gedankeninhalte zu erfüllen, hat dann im „Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär" (1826) etwas Neues und Wertvolleres hervorgebracht: eine Darstellung eines typischen menschlichen Schicksals, abgeleitet aus einem Charakter, der ebenfalls typischer Art ist. Grillparzer hatte recht, Österreich Glück zu wünschen, daß der gesunde Sinn der Nation derlei anmutige Werke zum Erscheinen brachte. Er sagt treffend, daß es der Geist der Masse gewesen sei, in dem Raimunds halb unbewußte Gabe wurzelte.

Dem unverständigen Eifer gutmeinender Freunde schreibt Grillparzer es zu, daß Raimund diesen breiten Boden des Volksstücks zu verlassen suchte. Aber der Ehrgeiz des Künstlers bei aller persönlichen Bescheidenheit, seine Ehrfurcht vor der höheren, ihm nicht mehr erreichbaren Bildung und die ernste, ja düstere Gemütsanlage haben gewiß den Hauptteil an der Wendung, die sich nun in seinem Schaffen vollzog.

Als Raimund nach schwerer Krankheit „Die gefesselte Phantasie" (1826) und „Moisasurs Zauberfluch" (1827) auf die Bühne brachte, kleidete er schwere Probleme in die gewohnten bunten Zauberbilder und suchte den Stil der großen Tragödie zu erreichen. Der Erfolg blieb aus, weil an die Stelle der Einfachheit eine geschraubte Unnatur getreten war und mit Gewalt das dem Volksstücke unentbehrliche heitere Element zurückgedrängt wurde.

Deshalb wandte sich Raimund wieder der Art seiner ersten Stücke zu und schuf so mit gereiftem Können seine besten Werke: „Der Alpenkönig und der Menschenfeind" (1828) und „Der Verschwender" (1833). Der selbstquälerische „Menschenfeind" kündet bereits von der zunehmenden Melancholie des Dichters, der am 5. September 1836 durch Selbstmord endigte. Mit ihm ging auch das alte Wiener Volksstück mit seiner harmlosen Heiterkeit, seiner gemütswarmen Poesie zugrunde; denn schon bei Raimunds Lebzeiten war in Johann Nestroy der talentvolle aber gewissenlose Dichter aufgestanden, der nun dreißig Jahre lang die Wiener Vorstadtbühne beherrschte und sie in seinen Possen („Der böse Geist Lumpacivagabundus" 1833, „Einen Jux will er sich machen" 1842, „Der Zerrissene" 1844, „Freiheit in Krähwinkel" 1848) zum Tummelplatz scharfer Satire, frecher Parodie, frivoler Sinnlichkeit und höheren Blödsinns machte.

Das Schauspiel und Lustspiel von 1800—1830.

Als Schiller und Goethe im Jahre 1800 eine dramatische Preisaufgabe für ein heiteres Bühnenstück ausschrieben, liefen dreizehn Arbeiten ein. Keine einzige war brauchbar, die meisten ganz unter der Kritik.

Auf dem Standpunkte Kotzebues standen samt und sonders die Autoren, die für den täglichen Bedarf der Bühne sorgten. Zum großen Teile waren sie Schauspieler und Theaterdirektoren, wie Karl Töpfer („Hermann und Dorothea" 1820, „Des Königs Befehl" 1821, „Der Pariser Taugenichts" 1839, „Rosenmüller und Finke" 1850), Pius Alexander Wolff, der Schüler Goethes („Preziosa" 1821), Karl Blum, der das kleine Singspiel, Vaudeville genannt, aus Frankreich importierte und zahlreiche Lustspiele im Stile Kotzebues verfaßte („Ich bleibe ledig" 1835, „Der Ball zu Ellerbrunn" 1835, „Erziehungsresultate" 1840).

Erfolgreicher als alle Bühnendichter männlichen Geschlechts in ihrer Zeit waren die beiden Schauspielerinnen Johanna von Weißenthurn, deren armselige Schau- und Lustspiele mit ihren Verkleidungen und Intrigen, ihrer breiten Sprache und Rührseligkeit lange beim Publikum in höchster Gunst standen, und Charlotte Birch-Pfeiffer, die seit 1828 nach großen Erfolgen auf der Bühne sich dem Dramatisieren beliebter Romane und Erzählungen zuwandte („Der Glöckner von Notre-Dame" nach Victor Hugo 1837, „Dorf und Stadt" nach Berthold Auerbach, „Die Waise aus Lowood" nach Charlotte Bronte 1856, „Die Grille" nach George Sand 1860). Mit der sichersten Berechnung hob sie aus den Vorlagen alles, was auf der Bühne eine äußere Wirkung tun konnte, heraus und schrieb den Schauspielern die dankbarsten Rollen. Sie wußte ihre Stücke spannend und rührend, wie sie gerade das große Publikum verlangte, zu gestalten und errang so Erfolge, die an Dauer und Stärke kaum übertroffen worden sind.

Von jeher hatte das Volksstück und das niedere Drama den Dialekt zur Erzielung komischer Wirkungen gelegentlich verwendet. Durch die Romantiker waren die so lange verachteten Mundarten wieder zu literarischem Ansehen gelangt, und das Drama begann sich ihrer nun nicht mehr ausschließlich in der Absicht zu belustigen, sondern als eines Mittels der Charakteristik zu bedienen.

Daniel Arnold verfaßte im Straßburger Dialekte seinen von Goethe mit Recht bewunderten „Pfingstmontag" (1816); Karl Malß zeichnete die derbe Eigenart der Frankfurter in zahlreichen Lokalstücken mit stehenden Figuren („Der alte Bürgerkapitän" 1820); Louis Angely vertrat das Berlinertum der zwanziger Jahre ebenso harmlos und liebenswürdig wie Raimund die Wiener, wenn auch mit bescheidenerem poetischen Talent („Das Fest der Handwerker" 1828); Jürgen Niklas Bärmann dichtete seine Hamburger „Burenspillen", und sein Landsmann Jakob Heinrich David lange Zeit beliebte Lokalpossen („Eine Nacht auf Wache" 1835). Alle die genannten Dichter begnügten sich damit, vorsichtig jeden Anstoß nach oben vermeidend, Art und Unart ihrer Stammesgenossen zu zeichnen. Die Kritik wagte sich höchstens an städtische Behörden und Einrichtungen. Gerade hier erkennt man, wie verhängnisvoll der Druck, der nach den Freiheitskriegen auf Deutschland lag, für das Drama war, das ängstlicher als alle anderen Gattungen überwacht wurde. Und doch bedeutete das Theater damals, wie immer in Zeiten politischen Niedergangs, den Gebildeten Ersatz für die versagte Teilnahme am öffentlichen Leben. Die Begeisterung, die sich nicht betätigen durfte, entzündete und verzehrte sich im Genuß minderwertiger Dichtungen. Wenn man die Kritiken Tiecks und Börnes liest, so staunt man über die Urteilslosigkeit, die sie anhaltend bekämpfen mußten. Schillers und Goethes große Werke erschienen nur selten und wurden, ebenso wie die Shakespeares, bald ein Spielball schauspielerischer Virtuosität, die, jeder Pietät bar, das Gefüge der edlen Dichtung um äußerer Wirkungen willen zerstörte.

Höhere Ziele steckte sich als Leiter des Wiener Burgtheaters 1814—1832 Josef Schreyvogel; er erweiterte den literarischen Umkreis bis zu der Grenze, die von der überängstlichen österreichischen Zensur gezogen war, verhalf Grillparzer zum ersten Erfolg, gewann durch geschickte Einrichtung der deutschen Bühne fremde Dramen (Moretos Donna Diana" 1816, Calderons „Arzt seiner Ehre" unter dem Titel „Don Gutierre" 1818) und hob die Darstellung auf die Stufe, die der Burg die unbestritten erste Stelle unter den deutschen Bühnen sicherte, freilich so, daß immer dem Gesellschaftsstück und dem unliterarischen Lustspiel dem ernsten Drama gegenüber der Vorrang blieb.

Den höchsten künstlerischen Wert suchte dagegen Karl Immermann seiner Musterbühne in Düsseldorf 1834—1837 zu erringen. Vollendetes Zusammenspiel verkörperte mit Hilfe bescheidener Einzelkräfte und malerischer Ausstattung klassische Dramen so stilvoll, wie es nirgend, früher und gleichzeitig, auch mit größeren Mitteln, geleistet wurde.

Das Weimarer Hoftheater war von seinem Gipfelpunkt, den es in der Zeit des gemeinsamen Wirkens Goethes und Schillers erreicht hatte, schon herabgesunken, ehe sein großer Begründer 1817 widerwillig auf die Leitung verzichten mußte; Mannheims „Hof- und Nationaltheater“ hatte nur unter Dalberg und Iffland für das Kunstleben etwas bedeutet und trat nach des zweiten Abgang die Führung des realistischen Bühnenstils an Berlin ab, wo Iffland noch von 1796—1814 tüchtig, aber vornehmlich auf äußeren Glanz bedacht wirkte und in dem Grafen Brühl einen nicht unwürdigen Nachfolger fand; für Stuttgart, Braunschweig, Dresden kamen nur kurze Zeiten höherer Absichten und Leistungen, die den städtischen Bühnen in dieser Epoche kaum beschieden waren. Obwohl an vielen Orten nicht mehr die Mittel würdiger künstlerischer Darstellung mangelten, fehlte es doch fast überall bei den Bühnenleitern und dem Publikum an dem Willen zur Kunst, der dem vorherrschenden Verlangen nach leichter Unterhaltung und äußerem Sinnenkitzel hätte mit Erfolg entgegentreten können.

Christian Dietrich Grabbe.

Auf diesen Bühnen war kein Raum für ein so bizarres Talent wie das Christian Dietrich Grabbes. In Detmold war er am 1. Dezember 1801 geboren, in ärmlichen Verhältnissen als Sohn eines Zuchthausverwalters aufgewachsen und dichtete als Student sein Erstlingswerk „Herzog Theodor von Gothland“ (1822). Eine erfundene Handlung häuft auf halb historischem Hintergrunde Greuel zusammen, um den ursprünglich edlen Helden durch einen rachsüchtigen Mohren in die Tiefe der Schuld und Verzweiflung sinken zu lassen. Renommistisches Kraftmeiertum verhüllt nicht den erstaunlichen angeborenen Blick für Bühnenwirkung und die Größe der Konzeption. Als das wüste Werk vollendet war, sandte Grabbe es an Tieck und forderte ihn auf, ihn öffentlich für einen frechen erbärmlichen Dichterling zu erklären, wenn er sein Trauerspiel den Pro-

dukten der gewöhnlichen heutigen Dichter ähnlich fände. Die Sucht, vom Gewohnten abzuweichen, hat diesem Erstlingsdrama, gleich so vielen anderer Dichter, den Stempel aufgedrückt. Frecher Zynismus, wilde Laune, aber auch echte große Leidenschaft gären darin. Gleichzeitig treiben glänzender Humor, tiefe Weltverachtung und verwegener Übermut in der übermütigen Posse „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung" (1822) ihr Spiel.

In der Heimat erlangte Grabbe eine kleine Anstellung und erhob sich in neuem Schaffen zu reineren Höhen. Schon „Don Juan und Faust" (1829), der kühne Versuch, die Vertreter stärksten sinnlichen und geistigen Begehrens einander gegenüberzustellen, war von den früheren Ausbrüchen affektierten Kraftmeiertums frei. Auf dem Boden Roms treffen die beiden Sagenhelden zusammen, um Donna Anna, die Tochter des Komturs, werbend. Dieser fällt durch Don Juans Degen, Faust entführt Donna Anna in ein Zauberschloß auf den Gipfel des Montblanc; aber in ihrem Herzen siegt der große romanische Verführer über die Geistigkeit des deutschen Denkers, der vergebens Liebe zu ertrotzen sucht. Das im Aufbau verfehlte Werk konnte auch durch mehrfache spätere Einrichtungen nicht der Bühne gewonnen werden. Ebenso vergeblich bleiben ähnliche Versuche für die beiden Tragödien „Kaiser Friedrich Barbarossa" (1829) und „Kaiser Heinrich VI." (1830); aber Grabbe wußte den Geist der Geschichte und die gewaltigen Herrschergestalten aus dem Hohenstaufengeschlechte mit weit höherem Können als die zahlreichen gleichzeitigen Mitbewerber zu erfassen.

Während die früheren Dramen Grabbes, in ihrem Bau der hergebrachten bühnenmäßigen Form folgend, die Handlung in großen Massen sammelten und den reichen Bilderschmuck der jambischen Sprache noch übersteigerten, wendete er sich ein Jahr nach „Heinrich VI." ganz von dieser Technik ab und gestaltete in „Napoleon oder die hundert Tage" (1831) das letzte Ringen des großen Helden zu einer ungeregelten Folge von Augenblicksbildern in körniger Prosa, auch äußerlich die historische Wirklichkeit realistisch mit allen ihren zufälligen Einzelheiten zeichnend. Mögen auch französische „scènes historiques" als Vorbild gedient haben, so ist doch Grabbe ihnen an Können weit überlegen. Das Pariser Volk und der Hof, die Schlachtfelder von Ligny und Waterloo sind greifbar, freilich mit Verachtung aller Bedingungen der Bühne, vorgeführt, glänzend

namentlich die Vertreter des französischen Pöbels und der deutschen Heere gezeichnet. Es ist das größte deutsche Napoleon-Drama geblieben und hat immer wieder zum Versuch der Aufführung gelockt, ohne daß doch die Schwierigkeiten je überwunden worden wären.

Anläufe zu ähnlicher Gestaltungsweise zeigten sich schon in dem unvollendeten „Marius und Sulla", und zu noch höherer künstlerischer Reife gedieh dieser Stil in dem „Hannibal" (1835), der erschütternd echtes Heldentum und Eitelkeit, den Kampf eines wahrhaft Großen gegen zähe römische Kraft und heimische Erbärmlichkeit in einer langen Bilderfolge schilderte.

Grabbe widmete das Werk Immermann. Bei ihm in Düsseldorf fand er Zuflucht, als er durch Trunksucht und elende häusliche Verhältnisse zerrüttet aus Detmold gewichen war. Damals schuf er die „Hermannsschlacht" (erschienen erst nach seinem Tode), das Denkmal seiner Heimatsliebe, zwar von sinkender Kraft zeugend, aber immer noch alle früheren Gestaltungen des Stoffes, auch die Kleists, an elementarer Gewalt übertreffend, schon durch die Absicht, die Volksmasse selbst zum Helden zu machen und den eigentlichen Verlauf der Schlacht zu schildern.

Grabbes früher Tod, am 12. September 1836, erlöste ihn von einem durch verhängnisvolle Charakteranlage und mangelhafte Willenskraft verfehlten Dasein.

In seiner Schrift über die „Shakespearomanie" (1827) sagt Grabbe, gegen die unbedingten Bewunderer und Nachahmer Shakespeares gewendet: „Das deutsche Volk will möglichste Einfachheit und Klarheit in Wort, Form und Handlung, es will in der Tragödie eine ungestörte Begeisterung fühlen, es will treue und tiefe Empfindung finden, es will ein nationelles und zugleich echt dramatisches historisches Schauspiel, es will auf der Bühne das Ideal erblicken, welches im Leben sich überall nur ahnen läßt, es will keine englischen, es will deutsche Charaktere, es will eine kräftige Sprache und einen guten Versbau, und in der Komik verlangt es nicht sonderbare Wendungen oder Witze, welche außer der Form des Ausdrucks nichts Witziges an sich haben, sondern es verlangt gesunden Menschenverstand, jedesmal blitzartig einschlagenden Witz, poetische und moralische Kraft."

Schiller hat er schließlich als den Dichter bezeichnet, der diesen Anforderungen am meisten entsprochen habe; aber wie unsicher das

Urteil Grabbes ist, sieht man daraus, daß er Müllners „Schuld“ und „König Yngurd“ die erfreulichsten Erscheinungen seit Schillers Tode nennt.

Die Forderungen, die Grabbe ausspricht, hat er nur in seinen ersten Dramen zu erfüllen gesucht. Seit dem „Napoleon“ wurde er durch das Streben nach realistischer Form, durch die Vereinigung starker Charakteristik und liebevoller Einzelmalerei zum Vorläufer neuer Gestaltungsarten, die erst im Zeitalter des Naturalismus siegreich dem klassischen und romantischen Kunstempfinden eine zeitgemäße dramatische Dichtung zur Seite stellen sollten.

Die romantische Oper.[1])

Das Musikdrama, zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts in Italien begründet, um durch eine gehobene Rezitation die weihevolle Wirkung der griechischen Tragödie zu erneuern, war schnell eine Beute der Gesangsvirtuosen und der Prunksucht geworden. Das Genie Glucks hatte das ursprüngliche Wesen der Oper erneuert, und gleichzeitig entwickelte sich aus dem bescheidenen Singspiel jener Stil, der, heitere Sinnlichkeit und große dramatische Leidenschaft vereinigend, in Mozart seinen Meister und Vollender fand. Nach seinem Tode verflachte dieser Stil in Deutschland zu hausbackenem Philistertum und Sentimentalität, während große französisch-italienische Talente wie Méhul, Cherubini, Rossini, Auber die Würde Glucks und die unnachahmliche hoheitsvolle Anmut Mozarts zu vereinen suchten.

Nur eine unsterbliche Oper klassischen Stils entstand während dieser Zeit in Deutschland: Beethovens „Fidelio“, dessen Text, zuerst von Joseph Sonnleithner, dann von Friedrich Treitschke bearbeitet, in der einfachsten dramatischen Form wirksam die Gattentreue verherrlicht. Dreimal umgestaltet, erhielt das einzige Musikdrama Beethovens im Jahre 1814 seine letzte Gestalt, deren strenge Linien keusche Größe und warme Innigkeit verschmelzen.

Obgleich der klassischen Oper noch eine Anzahl edler Meister,

---

1) Vgl. A. Einstein, Geschichte der Musik. 2. Aufl. Leipzig 1920 (Aus Natur nnd Geisteswelt, Bd 438). — Dr. Edgar Istel, Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland, 2. Aufl. Leipzig 1921 (Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 229).

wie Louis Spohr, und der komischen Oper ein so glückliches Talent, wie Albert Lortzing („Zar und Zimmermann“ 1837, „Der Waffenschmied“ 1845) erstand, so fiel doch die Führung von nun an den Romantikern zu. Das Sehnen das Unbewußte auszudrücken, die Freude an musikalischen Wirkungen, die Abneigung gegen verstandesmäßige Klarheit — alles das machte schon für die romantischen Dichter die Musik zu einem Grundelement ihrer Kunst, und während sie im gesprochenen Drama vergeblich nach Erfolgen rangen, wurde das deutsche Musikdrama des neunzehnten Jahrhunderts von ihrem Geiste durchtränkt und wählte seine Stoffe aus ihren Lieblingsgebieten: dem Märchen, der deutschen Sage und der Welt des Mittelalters.

Carl Maria von Weber war der Schöpfer der romantischen Oper. Im Jahre 1821 vollendete er seinen „Freischütz“, zu dem ihm Friedrich Kind nach einer von Apel erzählten böhmischen Sage den Text gedichtet hatte. Die Volkstümlichkeit des Stoffes, die Melodienfülle und die Verwendung neuer, höchst eindrucksvoller Mittel in der Instrumentation bereiteten dem „Freischütz“ den Erfolg, durch den er die herrschende italienische Kunst besiegte und lange die populärste deutsche Oper blieb.

Weber hat hier bereits zur Charakteristik wiederkehrende Motive verwandt, er begann auch schon, auf die geschlossene Arienform, die den dramatischen Zusammenhang zerriß, zu verzichten und jene freien Rezitative zu verwenden, die auf der Grenze von Gesang und Deklamation stehen. Das dramatische Element hatte bis dahin, meist nur durch die Dichtung vertreten, in der Oper eine untergeordnete Rolle gespielt. Jetzt trat es auch in der Musik der Melodie ebenbürtig zur Seite, und zugleich wurden an die Schauspielkunst der Sänger erhöhte Ansprüche gestellt. Das Orchester diente nun nicht mehr dem Zwecke, dem Gesang durch seine Begleitung Halt und Tonfülle zu verleihen, sondern es begann, selbständig erklärend und ergänzend, sich neben den Singstimmen und in eigenen, lediglich instrumentalen Sätzen zu einem bedeutungsvollen Faktor des Kunstwerks zu entwickeln.

Ein zweites großes — freilich durch den ungünstigen Stoff erfolgloses — Werk Webers, „Euryanthe“ (1823), entfernte sich durch die Schärfe der Deklamation, durch die starke Betonung der Charakteristik und der dramatischen Leidenschaften noch weiter von der

alten Oper und zeigte noch deutlicher den Weg, der zu der Kunst Richard Wagners hinführte.

Zwischen Weber und Wagner steht vermittelnd Heinrich Marschner. In seinem „Hans Heiling“ (1833) hören wir neben den Tönen des „Freischütz“ schon die des „Fliegenden Holländer“ vorklingen.

Inzwischen hatte sich in Italien und Frankreich die sogenannte „Große Oper“ entwickelt. Auch sie entstand, wie die deutsche romantische Oper, aus dem Gegensatz gegen die ruhige kühle Kunst der Klassiker und wählte ihre Stoffe aus demselben Bereich wie jene; aber sie wollte nicht, in die unerschlossenen Tiefen des Gemüts hinabtauchend, das geheimnisvolle Weben der Natur darstellen, sondern mit starker äußerer Leidenschaft gewaltsame Erschütterungen um jeden Preis bewirken. Sie schloß sich deshalb in der Wahl der Stoffe und Kunstmittel den gleichgesinnten romantischen Dichtern der Franzosen an. Sie blendete äußerlich durch Zusammenhäufung aller Effekte, die auf die Sinne wirken, sie bot eine reichbewegte, aber häufig sinnlose Handlung und glänzende Bühnenbilder, denen durch das Aufgebot gewaltiger Ton- und Menschenmassen eine äußerliche Größe verliehen wurde, sie kam allen niederen Instinkten der Sänger und des Publikums entgegen und zerstörte Zusammenhang und Wahrheit rücksichtslos durch eingelegte Prunkarien und Ballets.

Wie in der alten italienischen Oper gab auch hier das Drama nur den Vorwand für die Befriedigung der Schaulust und der rohen Leidenschaft für ungewöhnliche Leistungen der Singstimme. Aber raffinierter als ihre Vorgänger, wußten die Komponisten der „Großen Oper“ und ihre gefälligen Textdichter diese Absichten durch den Anschein eines dramatischen Zusammenhangs dem kurzsichtigen Publikum zu verhüllen.

Der bezeichnendste Vertreter dieser Kunst war Jakob Meyerbeer. Von „Robert dem Teufel“ (1831) und den „Hugenotten“ (1836) bis zu seinem letzten Werke, der „Afrikanerin“, die erst ein Jahr nach seinem Tode aufgeführt wurde, blieb ihm der Erfolg treu, und diese ganze Zeit hindurch beherrschte er ebenso wie die französische auch die deutsche Opernbühne.

Nur wenn man den unheilvollen Einfluß Meyerbeers auf das deutsche Publikum kennt, begreift man den leidenschaftlichen In-

grimm, mit dem alle, denen es um die Kunst ernst war, ihn bekämpften. An ihrer Spitze stehen Robert Schumann („Genoveva“ 1846) und Peter Cornelius („Der Barbier von Bagdad“ 1858, „Der Cid“ 1865), die mit ihrem schwachen dramatischen Talente vergeblich der reinen Kunst die Bühne wiedererobern wollen, und Richard Wagner, der Sieger in diesem Kampfe.

Das deutsche Drama von 1830—1885.

Die Jahre von 1830—1885 bieten für den Zustand des deutschen Dramas äußerlich ein ähnliches Bild, wie die vorhergehende Periode. Schiller bleibt für die Tragödie mit wenigen Ausnahmen das einzige Vorbild, die Tradition der romantischen Dichtung wirkt daneben in geringerer Stärke, allmählich versiegend, fort.

Die großen Wandlungen in den politischen und sozialen Zuständen Deutschlands kommen auf der Bühne nicht zum Ausdruck, und die größten unter den Dichtern dieser Zeit, die eine neue, zeitgemäße Kunst erstreben, werden kaum beachtet und gewinnen keinen Einfluß auf die übrige Produktion und den Geschmack der Zuschauer. So sinkt das deutsche Schauspiel immer tiefer in ein kraftloses Epigonentum hinab; das Theater wird immer mehr eine Stätte hohlen Phrasenschwalls und seichter Unterhaltung, während äußerlich mit aller Gewalt der Glaube an die Alleinberechtigung der idealisierenden Form aufrecht erhalten wird. Nur das Musikdrama steigt durch Richard Wagners gewaltiges Schaffen zum Gipfel seiner Entwicklung empor.

Georg Büchner.

Völlig einsam unter seinen Zeitgenossen steht Georg Büchner. Er hat vermutlich Grabbes „Napoleon“ und „Hermannschlacht“ gekannt, aber er hat sie nicht nachgeahmt, sondern seine eigene Natur trieb ihn auf einen Weg, der dem Grabbes auf eine Strecke parallel lief, dann aber weit entschiedener in völliges Neuland der Kunst mündete. Der vielseitig Begabte hat, in Darmstadt am 17. Oktober 1813 geboren, das Studium der Naturwissenschaften zum Lebensberuf erwählt. Nach der Julirevolution erwachte seine Teilnahme an den öffentlichen Zuständen und führte ihn unter dem Druck der Polizeiherrschaft zu geheimbündlerischen Bestrebun-

gen. Als der zwanzigjährige Büchner deshalb von dem strengen Vater in seinem Hause gefangen gehalten wurde, entstand „Dantons Tod“ (1835), dialogisierte Episode der französischen Revolutionsgeschichte auf dem Untergrund einer einheitlichen, naturwissenschaftlich bedingten Denkart, aus der auch die völlig objektive dramatische Form, die zwingende Kausalität, selbst die von innen heraus bedingte Sprache entsprang. An Stelle des konventionellen Schönheitsbegriffs trat die Erfüllung des Gesetzes, das schön und häßlich in Form und Stoff nach neuen Maßstäben einschätzte. Daß diese Schaffensart Anmut, Heiterkeit, romantisches Schwärmen nicht ausschließt, erweist die einzige später noch vollendete Dichtung Büchners, das Lustspiel „Leonce und Lena“, herausgewachsen aus der Laune Shakespeares und Clemens Brentanos und überspielt von den Lichtern eines modernen Bewußtseins, das der aristokratischen, wirklichkeitsfernen Romantik spottet. Dieses Bewußtsein erringt den vollen Sieg über die alte aristokratisch-idealistische Denk- und Kunstart in Büchners unvollendetem „Woyzeck“, der Tragödie des gedrückten, ausgenützten Proletariers, der zum Mörder seiner Geliebten wird, weil ein anderer ihm dieses einzige Besitztum geraubt hat. Hier ist das neue Drama des 19. Jahrhunderts plötzlich geboren: ohne alle geschichtliche Voraussetzungen, fertig mit unfehlbarer Sicherheit hingestellt, alles entsprossen aus der neuen naturwissenschaftlich begründeten und sogleich in die Region künstlerischen Gestaltens hinaufgewachsenen Einstellung. Bilder voll inneren und äußeren Lebens schließen sich zu einem Schicksalsverlauf zusammen, der die aus den gegebenen Voraussetzungen eines Charakters und seiner Welt notwendige Tragik ergibt. Keine höhere Macht mischt sich ein, keine sentenzenhafte Belehrung wird geboten, in schmuckloser Schönheit schlichter Alltagssprache, durchwebt mit den Lauten der Volksseele, offenbart sich ohne Zwang das Geheimste der Seele. Erst 1879 wurde diese große Dichtung in entstellter Fassung bekannt, und vor kurzem gelang es, aus der trümmerhaften Handschrift herzustellen, was noch zu retten war. Daß Büchner mit 23 Jahren, am 19. Februar 1837, als Privatdozent in Zürich einer Krankheit erlag, beraubte nach dem frühen Tode Kleists das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts zum zweiten Male der Hoffnung auf eine neue, den nationalen, künstlerischen und zeitlichen Forderungen entsprechende Gestaltung. Mit unzureichenden Kräften erstrebten

sie später auf mannigfache Art Albert Dulk in seinen Dramen „Orla“ (1844), „Simson“ (1859) und „Jesus der Christ“ (1865), Robert Griepenkerl („Maximilian Robespierre“ 1851, „Die Girondisten“ 1852), Elise Schmidt („Judas Ischariot“ 1849), Ferdinand Lassalle („Franz von Sickingen“ 1859). Als Kunstwerke behaupten sich neben Büchners „Woyzeck“ nur, wenn auch im bescheidenen Gewande der harmlosen Dialektsprache, die Lustspiele „Des Burschen Heimkehr oder der tolle Hund“ (1837) und „Datterich“ (1840), verfaßt von Büchners Landsmann, dem hochbegabten, ebenfalls jung verstorbenen Ernst Elias Niebergall. Zumal das zweite Werk ist erfüllt von einem echten weltverachtenden Humor, durch den sich ein verlumptes Genie über die treffend karikierten Philister erhebt, die nicht merken, wie er sie verhöhnt, während er ihnen als Spaßmacher dient. Niebergall erscheint in diesem Charakterbilde als Vorläufer von Gerhart Hauptmanns „Collegen Crampton“, der über ein halbes Jahrhundert später erschien.

Zwischen beiden steht verbindend nur die große Erscheinung Ludwig Anzengrubers, der das deutsche Dialekt- und Volksstück wieder ins Gebiet der Kunst emporhob.

Das Junge Deutschland und seine Nachfolger.

Wie wenig es in diesem Zeitraum gelang, die richtige Erkenntnis der künstlerischen Bedürfnisse der Gegenwart in die Tat umzusetzen, lehrt das Beispiel jener Dichtergruppe, die unter dem Namen des Jungen Deutschland zusammengefaßt wird. Sie vertrat im allgemeinen die liberalen Forderungen der Pariser Julirevolution vom Jahre 1830 und bekämpfte die romantische Abwendung vom Leben und der Wirklichkeit, die falsche Idealistik und Phantastik. Ludolf Wienbarg, der Ästhetiker des Jungen Deutschlands, verlangt die Behandlung von lebenswahren und lebensvollen Stoffen und betont vor allem das für die jeweilige Gegenwart Bedeutungsvolle. An die Stelle der dichterischen Phantasie soll die Begeisterung treten, die zu Taten anfeuert. Das Mittelalter hat sich überlebt und gegen die Historien, die Unnatur und Willkür, das tote und hohle Formelwesen, auch gegen die Versuche, die Gegenwart mit Hilfe der Antike zu regenerieren, wird Protest erhoben. Vom Drama fordert Wienbarg Volkstümlichkeit, aber nicht in der Form der Naturpoesie, wie es die Romantiker taten, sondern

als Kunstdichtung mit einem demokratischen Zuge, erfüllt von der Idee des freien, politisch mündig gewordenen Bürgertums. An zweiter Stelle fordert er nationalen Inhalt; doch nicht in der historischen Form Goethes und Schillers und ihrer Nachfolger. Denn die Poesie sei keine dramatisierte Geschichtschreibung und der nationale Gehalt beruhe nicht im nationalgeschichtlichen Stoffe, sondern darin, daß er für die ganze Nation interessant und wertvoll, also im wahren Sinne volkstümlich sei. Daraus wird drittens die Forderung des zeitgemäßen Inhalts abgeleitet: das junge Leben soll ankämpfen gegen die Zähigkeit und den Widerstand der reaktionären Bestrebungen auf allen Gebieten und anknüpfen an das, was einst die Stürmer und Dränger im ähnlichen Sinne versucht haben.

Diese Forderungen sind von den jungdeutschen Dichtern, Heine, Laube, Gutzkow, in ihren dramatischen Werken nur zum geringsten Teile erfüllt worden. Heine hat sich nach den ersten, verfehlten Stücken nie mehr als Dramatiker betätigt, Laube und Gutzkow strebten beide viel zu sehr der Bühnenwirkung zu, als daß sie sich durch Neuerungen zu dem herrschenden Geschmack in entschiedenen Gegensatz gestellt hätten.

Die äußerliche theatralische Technik, diese kalte Berechnung der Effekte, die man vorher in Deutschland — wenigstens im Trauerspiel — kaum gekannt hatte, war dem starken Einfluß der französischen Vorbilder zuzuschreiben. Viktor Hugo und der ältere Alexander Dumas hatten an der Spitze der französischen Romantiker im historischen Drama jene grelle Zeichnung, jenes rücksichtslose Hinarbeiten auf die Erschütterung des Publikums gelehrt, und gleichzeitig beherrschte Eugen Scribe, unterstützt von zahlreichen Mitarbeitern, mit seinen Lustspielen die Bühnen Europas. Feiner äußerer Schliff, die höchste Sicherheit in allem Technischen, Mangel an tieferem Gehalt, spannende aber oft auf Kosten der Wahrscheinlichkeit durchgeführte Intrigen, sind die Eigenschaften, welche Scribe kennzeichnen. Bis zum Ende dieses Zeitraums reicht der Einfluß dieser zwar durchaus oberflächlichen, aber immer anmutigen und unterhaltenden Gattung, die auch in Deutschland lange allein das feinere Lustspiel vertrat.

Heinrich Laube ist der beste Kenner des Theaters, der erste Regisseur, den Deutschland im neunzehnten Jahrhundert besessen hat. Als Direktor des Burgtheaters in Wien hat er von 1849 bis

1866 in der Ausbildung der Schauspieler und der Bereicherung des Spielplans Großes geleistet. Aber dem Dichter sind die Vorzüge, die dem Direktor zustatten kamen, verhängnisvoll geworden. Das Mechanische der Wirkungen stand ihm allzusehr im Vordergrunde, und statt Menschen zu schaffen, sah er nur die von der unsichtbaren Hand des Regisseurs gelenkten Darsteller. Deshalb sind die meisten seiner Dramen („Die Karlsschüler" 1874, „Graf Essex" 1856) heute so gut wie vergessen.

Auch Karl Gutzkow strebt nach äußeren Wirkungen, aber mit höherem Talente und mehr echter Leidenschaft, als der kühl-verständige Laube. Gutzkow rief sich selbst zu: „Die Bühne soll das Leben mit der Kunst, die Kunst mit dem Leben vermitteln." „Stellt doch Menschen hin, die nicht vergangenen Jahrhunderten, sondern der Gegenwart, nicht den Assyrern und Babyloniern — nein, Euren Umgebungen entnommen sind!" Aber als seine ersten Versuche, die inneren Gegensätze der Zeit auf der Bühne darzustellen, mißglückt waren, da wandte er sich wieder dem historischen Drama zu und ließ nur in der Wahl der Stoffe und der Beurteilung des Handelns seiner Helden den liberalen Parteistandpunkt des Jungen Deutschlands erkennen.

Auf der Grenze der modernen und der historischen Stücke Gutzkows steht sein bestes Werk, der „Uriel Acosta" (1847), aus einer Novelle zu einem Drama von großem rhetorischen Schwunge gestaltet. Der Konflikt zwischen freiem Denken und positiver Satzung, zwischen Unabhängigkeitssinn und Pietät ist hier wirksam in eine Reihe gefühlsmäßig begründeter Vorgänge umgesetzt; die Gestalten sind, bis auf den blassen jugendlichen Spinoza, der am Schlusse auftritt, lebendig, wenn auch durchweg mehr theatralisch als wahr gezeichnet. So darf dieses Drama als das beste seiner Art bezeichnet werden, obgleich es die Spuren des Epigonentums in dem allzu starken Pathos, dem Mangel an charakteristischer Färbung der Sprache und in der Freude an stark bewegten äußeren Vorgängen deutlich aufweist.

Auch auf dem Gebiete des historischen Lustspiels steht Gutzkow an der Spitze seiner Zeitgenossen. „Zopf und Schwert" (1844) wird der historischen Erscheinung Friedrich Wilhelms I., der im Mittelpunkt der Handlung steht, nicht gerecht, da der kraftvolle, weitblickende Monarch zu einem polternden Haustyrannen herab-

sinkt, aber die Stimmung ist gut getroffen, die Intrigen sind nach dem Muster Scribes geschickt und spannend geführt, die Gestalten zwar oberflächlich, aber doch nicht unwahr charakterisiert, und es fehlt nicht an jenem tieferen Sinne, welcher der Komödie ebenso unentbehrlich ist wie dem Trauerspiel. Diese Bedeutung der ganzen Gattung ist der Gegenstand des Lustspiels „Das Urbild des Tartüffe" (1847). Äußerlich erreicht es die Wirksamkeit von „Zopf und Schwert" nicht, sein künstlerischer Wert ist größer. Dagegen war Gutzkows „Königsleutnant" (1849) ursprünglich nur bestimmt, die hundertste Wiederkehr von Goethes Geburtstag zu verherrlichen, und der Dichter sagt selbst entschuldigend in der Vorrede: „Die Gelegenheit ist die Stiefschwester der Muse." Er wußte sehr wohl, daß er hier kein Kunstwerk geschaffen hatte, aber dank einer wirksamen Rolle hat die Gunst der Schauspieler dem süßlich sentimentalen Stücke weit über seine eigene Lebenskraft hinaus das Dasein gefristet.

Von den Franzosen oder ihren jungdeutschen Nachahmern abhängig war eine Anzahl weiterer Dramatiker, deren Werke durch starke szenische Effekte und dankbare Aufgaben für die Darstellung das Publikum anzogen. Sie sind heute alle mit Recht vergessen, auch das erfolgreichste unter ihnen, Emil Brachvogels „Narziß" (1856). Der Reiz, den das verkommene Genie mit seinen philosophischen Paradoxen, seinem Humor der Verzweiflung ausübt, und der interessante Zustand der französischen Gesellschaft vor der Revolution wird im Dienste des äußeren Effekts ausgenützt. Aber es fehlt an jeder tieferen Erfassung des Zeitgeistes und der vorgeführten historischen Persönlichkeiten; sie vertreten in ihren Gesprächen die liberalen politischen Tendenzen und den naturwissenschaftlich gefärbten Materialismus der eigenen Zeit des Dichters.

Besser als im ernsten Drama konnte die geschickte Technik sich im Lustspiel bewähren, zumal wo eine kräftigere Gesinnung die äußere Glätte und Kälte der französischen Vorbilder durchbrach. Auf diesem Wege gelang es Eduard von Bauernfeld, die Wiener Gesellschaft liebenswürdig und gemütvoll mit sicherem Können zu zeichnen. Wie bei den Franzosen springt auch bei ihm das Gespräch anmutig hin und her. Feine Geistesbildung offenbart sich in der Ungezwungenheit seines Witzes, in der Scheu vor dem Tri-

vialen; fester, für die Freiheit begeisterter Sinn und heiterer Optimismus geben seinen Werken die Wärme und lassen die theatralischen Kunstgriffe übersehen, die auch er dem Erfolg zuliebe nicht verschmäht.

Mit dem Lustspiel „Bürgerlich und romantisch" (1835), das alle Vorzüge des Dichters am besten kennen lehrt, erreichte er den Höhepunkt; daneben ragten unter seinen zahlreichen Dramen „Die Bekenntnisse" (1834), „Großjährig" (1846), „Ein deutscher Krieger" (1847) hervor.

Von den Franzosen hat auch Gustav Freytag für seine dramatische Technik das Beste gelernt. Nachdem er zuerst mit dem Lustspiel „Die Brautfahrt oder Kunz von der Rosen" (1841) allzusehr von romantischer Freude am bunten Spiele des Lebens sich hatte beherrschen lassen, lieferte er in dem Schauspiel „Die Valentine" (1846) ein heiter gefärbtes Intrigenstück, dem bei aller Gewandtheit doch der Erfolg versagt blieb, weil dem Grundmotiv die echte dramatische Kraft fehlt. Dasselbe trifft auch auf den „Grafen Waldemar" (1850) zu, der die Bekehrung eines blasierten Lebemannes durch das Erwachen einer echten, edlen Liebe nicht überzeugend genug darstellt. Nur mit den „Journalisten" (1853) hat Freytag eine große, dauernde Wirkung errungen, weil er hier für die Eigenart seines Talents und sein erworbenes Können den geeignetsten Stoff fand. Die politischen Gegensätze, die in jener Zeit an Stelle der künstlerischen und philosophischen Fragen in den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses traten, sind mit Glück ausgenützt; der Beruf der Zeitungsschreiber wird in seiner idealen Bedeutung und in seinen Schattenseiten glaubhaft gezeichnet, und das Ganze gibt ein zwar leicht idealisiertes, aber doch nicht vages Bild deutschen Lebens, mit sicherer Hand entworfen und mit frischen, nur hier und da etwas zu verständig-kühlen Farben ausgeführt.

Es ist sehr zu bedauern, beweist aber die klare Selbsterkenntnis Freytags, daß er nach diesem, in seiner Art einzigen Erfolge sich nicht zu weiteren Versuchen auf dem Gebiete des Lustspiels entschloß. Sein einziges später entstandenes dramatisches Werk „Die Fabier" (1839) war eine Tragödie, die den Untergang eines großen Römergeschlechts im Kampfe gegen die Bedürfnisse des neugebildeten Staatswesens darstellte. Das bedeutsame, aber „fremdartige" Stück konnte sich auf der Bühne nicht behaupten.

Das bürgerliche Lustspiel und die Posse.

Die Mehrzahl der deutschen Lustspieldichter folgt auch nach 1830 noch der Art Ifflands und Kotzebues. Die Begründung einer bürgerlichen Ehe, der Erwerb und die Erhaltung einer ehrbaren, auskömmlichen Existenz ist das einzige, worum es sich bei diesen Dichtern handelt. Absichtlich wird der Horizont möglichst eng begrenzt, und kein Blick schweift über die Grenzen der Kleinstadt. Noch auf lange hinaus läßt sich hier kein Luftzug der neuen Zeit mit ihren Eisenbahnen und Telegraphen, ihrer Großindustrie und ihren politischen Kämpfen verspüren. Namentlich die letzteren werden aufs sorgsamste verschwiegen, um das harmlose Treiben der Philister in keiner Weise zu stören. Deshalb wird auch die Moral dieser Stücke immer ängstlicher, jede freie Regung der Leidenschaft als unsittlich brandmarkend. Ihre Gesinnung ist innerlich verlogen, heuchlerisch, sie macht den äußeren Anstand zum Maßstab des Menschlichen und begegnet allem großen unbefangenen Handeln, allem freien Streben nach aufwärts mit verbissener Feindschaft.

Diese scheinbar so harmlose Gattung ist in Wahrheit höchst gefährlich und schädlich geworden, weil sie vor allem der echten Kunst lange Zeit im Wege gestanden hat, indem sie, schlimmer als die wegen ihrer Unmoral verrufenen französischen Stücke, den niederen Neigungen, der Denkfaulheit und Selbstgefälligkeit des deutschen Bürgertums geschmeichelt hat. Bis auf den heutigen Tag besteht sie in ihrer inneren Gemeinheit und äußerlichen Wohlanständigkeit unverändert fort, nur hat sich, entsprechend der Veränderung des Publikums, auch der Gesichtskreis äußerlich ein wenig geweitet, und statt der Häuser der kleinen Kaufleute sehen wir die elektrisch beleuchteten Villen der Großindustriellen, Senatoren und Kommerzienräte, die öffentlichen Vergnügungsstätten und Modebäder der „Gesellschaft", hören das Läuten der Fernsprecher und die Hupen der Kraftwagen.

Auf den ersten Blick wird man freilich diesen ungünstigen Einfluß nicht in seinem ganzen Umfange ermessen können, wenn man z. B. die Stücke von Roderich Benedix betrachtet, die es scheinbar nur auf Erregung von Heiterkeit, namentlich durch das Mittel der Situationskomik, abgesehen haben. Man wird sich höchstens an dem schwerfälligen, witzlosen Dialog ärgern und das Fehlen aller feineren Einzelheiten in der Zeichnung der Gestalten, die

grobe, wie mit der Holzaxt zugehauene Handlung belächeln. Aber bald wird sich doch die Wahrheit des Gesagten bestätigen, zumal wenn man die Unmenge und die Beliebtheit der Werke dieser Art bedenkt, die den besseren Luft und Licht fortnehmen. Die Wertunterschiede sind kaum ausreichend, um einzelne aus der Schar von meist bühnenkundigen und oft keineswegs talentlosen Lustspieldichtern hervorzuheben, und nur die äußeren Erfolge geben einigen Namen höheren Klang, wie etwa Jean Baptist von Schweitzer, Julius Rosen, Franz von Schönthan. Den stärksten und häufigsten Beifall gewann mit etwas feinerem Sinne, aber leichtfertigem Schaffen Gustav von Moser. Sein Schwank „Der Bibliothekar" (1878) streift zwar die Grenze des höheren Blödsinns, unterscheidet sich aber durch echte Komik vorteilhaft von der lahmen Heiterkeit der meisten bürgerlichen Lustspiele.

Noch eine Stufe tiefer an Kunstwert stehen die sogenannten Volksstücke. Sie nehmen ihre Gestalten aus dem Volke, d. h. dem Handwerker- und Arbeiterstande mit Einschluß des Proletariats, erfassen vom Standpunkte bürgerlicher Unkenntnis der wahren Existenz dieser unteren Schichten die Oberfläche ihres Daseins, dessen Wesen fälschlich nur in dem Sehnen nach bürgerlicher Behäbigkeit und dem komisch wirkenden Mangel an Bildung und Gesellschaftsformen erblickt wird. Die „Dichter" meinen, den entsprechenden Stil für diese Gattung gefunden zu haben, wenn sie auf jede künstlerische Sorgfalt in Handlung und Charakterzeichnung verzichten und mit der plumpsten handwerksmäßigen Technik eine aufdringliche Philistermoral predigen.

Der Schauspieler und Theaterdirektor Hugo Müller hat auf diese Weise mit seinem Volksstücke „Von Stufe zu Stufe" den Bühnen unteren Ranges ein wertvolles Geschenk gemacht, während der etwas höher stehende Adolf L'Arronge in den sterilen siebziger Jahren den Hof- und Stadttheatern mit „Mein Leopold" (1873), „Hasemanns Töchter" (1877), „Doktor Klaus" (1878) zum willkommenen Helfer wurde.

Biedere Gesinnung ist das Kennzeichen aller seiner Gestalten, und ihr verdankte er vor allem neben billigen, immer wieder angewandten Effektmitteln die Gunst der Gemütsmenschen, die in seinen Stücken die Töne der deutschen Volksseele zu vernehmen meinten.

Man darf diese Volksstücke, eine heruntergekommene Abart des bürgerlichen Schauspiels, nicht verwechseln mit der Posse, die als dramatische Form der Zeitsatire auf einem ganz anderen Felde gewachsen ist. Der Berliner, von jüdischen Elementen stark durchtränkte Geist war ihr Nährboden. Ihre Voreltern waren die Singspiel- und Dialektdichter, ihr Vater hieß David Kalisch. Die locker geschlungene Handlung soll ein ganz geringes Maß von Spannung erzeugen, weil sie nur das Gerüst ist, das von der Menge der daran aufgereihten Wortwitze, komischen Situationen und satirischen Anspielungen auf Zeitereignisse ganz verdeckt wird. Die von Kalisch ausgebildete Form des Couplets vereinigte diese eigentlichen Edelsteine der Posse zu glänzenden Schmuckstücken. Sie fielen bei ihm noch nicht aus dem Rahmen heraus, wie das später zur Unsitte wurde, ebenso wie er auch noch auf einheitliche, häufig bestimmte Persönlichkeiten karikierende Charakterzeichnung, auf äußeren Anstand sah und echten, reich sprudelnden Witz besaß. Nur in August Weyrauch hat Kalisch einen einigermaßen ebenbürtigen Nachfolger gefunden. Heute ist die Berliner Posse, seine Schöpfung, eine Beute der schmutzigsten Spekulation auf die grobe Sinnlichkeit geworden, der Blödsinn führt in ihr das Zepter, und sie unterscheidet sich von der rohen Komik der Zirkusclowns nur noch durch die Zoten und den Ort, an dem sie wieherndes Gelächter erregt.

Wie in Berlin, so ist das Dialekt- und Lokalstück auch sonst überall verkommen. Wien, wo es seine höchste Blüte durch die Dichter des Theaters in der Leopoldstadt erlebt hatte, sah neben und nach Nestroy zwar eine Menge höchst produktiver und gewandter Dichter dieser Gattung erstehen, z. B. Friedrich Kaiser, Anton Langer, O. F. Berg, aber die ausschließliche Absicht, ihr anspruchsloses Publikum zu belustigen und mit den billigsten Mitteln zu rühren, der blinde Lokalpatriotismus und die Eigenmächtigkeit einzelner beliebter Schauspieler wirkten auf die Dauer völlig zerstörend.

Eine besonders lebenskräftige Spielart bedeuten die ganz zeitlosen, nur aus erprobten komischen Situationen und Gestalten zusammengefügten Possen des Dresdner Komikers Gustav Raeder („Robert und Bertram oder die lustigen Vagabunden“ 1856), Nachkommen der weit schärferen Lumpen- und Gaunerstücke Nestroys und gleich ihnen mit Gesangsnummern durchwoben.

Diese Zutat wurde ein Hauptthebel des Erfolgs auch für die etwas besser gearteten oberbayrischen und österreichischen Bauernstücke. Sentimentalität, niedere Komik und äußere theatralische Wirkung waren auch hier Kennzeichen kunstwidriger Spekulation und theatralischer Unnatur, die sich mit dem Deckmantel naiven Fühlens und bäurischer Derbheit nur ungenügend verhüllte.

Das idealisierende Drama.

Auf den vornehmen Bühnen war das Volksstück und der Dialekt während dieses Zeitraums verpönt. Die herrschende Kunstanschauung ließ nur gelten, was in weiter Ferne von der Wirklichkeit eine andere, bessere Welt erschuf und die äußeren Kennzeichen harmonischer Schönheit aufwies.

Diese beschränkte Auffassung entstammte der Zeit der Klassiker und Romantiker. Die abgeklärte Ruhe des Griechentums schwebte dabei als letztes Ziel vor, das Sehnen nach einem schöneren Dasein wollte in der Dichtung Befriedigung finden.

Wo ein großes Talent wie Grillparzer in diesem Sinne schuf, da entstanden vornehme Werke, denen es nicht an innerer Wärme und Wahrheit gebrach; aber wenn kleinere Talente dasselbe erstrebten, war das Ergebnis eine glatte äußere Form ohne Gehalt, und den schattenhaften Gestalten fehlte die Lebenskraft. Die Tragik entsprang ihnen nicht aus großen inneren Gegensätzen, sondern aus äußeren Zusammenstößen, vor allem aus dem Konflikte der Leidenschaft mit den Forderungen der geltenden Sitte und dem Beharrungsvermögen der Umwelt, wobei stets diese beiden Mächte als die berechtigten galten, während die Leidenschaft an sich schon die Schuld bedeutete.

Noch immer überwogen bei weitem die historischen und sagenhaften Stoffe, und die meisten Dichter glaubten genug getan zu haben, wenn sie irgendeine durch ihr ungewöhnliches Schicksal in die Augen fallende überlieferte Gestalt ergriffen, ihr Leben in Akte und Szenen einteilten, die Höhepunkte des äußeren Verlaufs kräftig hervorhoben und dem Helden diejenigen typischen Eigenschaften verliehen, durch die sich sein Schicksal allgemein menschlich erklärte. Die besonderen Bedingungen von Zeit und Ort, die feineren Beziehungen der Dinge untereinander, alles Psychologische,

was im Reiche des Unbewußten lag, wurde dabei völlig vernachlässigt.

Trotz dem Hinarbeiten auf starke äußere Wirkungen brachten es diese Dramatiker selten auch nur zu einem Augenblickserfolge, weil die meisten von ihnen die Handwerksregeln der Bühne verachteten oder nicht vermochten, sie mit den Forderungen der idealisierenden Kunst zu vereinigen. Nur hier und da konnte über die dramatischen Mängel ein höherer poetischer Gehalt oder der Reiz des Stoffes hinwegtäuschen. Heute sind alle Dramen dieser Art in Vergessenheit gesunken oder fristen nur noch im Buche ein kümmerliches Leben.

Der erfolgreichste Dichter dieser Gruppe war Eligius Franz Joseph Freiherr von Münch-Bellinghausen, der sich als Dichter Friedrich Halm nannte. Gleich sein erstes Werk, die „Griseldis" (1834), zeigte den Dichter der äußeren Mittel mächtig und eroberte durch den romantischen Stoff, die melodische Sprache, das weiche Gefühl und die süßliche Stimmungsmalerei alle Bühnen. Unter seinen zahlreichen späteren Dramen wirkte dann am stärksten „Der Sohn der Wildnis" (1842). Der Gegensatz von Kultur und Barbarei, den Grillparzer in seiner Tiefe erfaßt hatte, wird hier nur dazu benutzt, um an dem Barbarenjüngling Ingomar den leichten Sieg der Liebe über trotzige Männlichkeit zu verherrlichen. Dieselbe beliebte Gestalt in etwas anderem Kostüm ist der Thumelikus des „Fechters von Ravenna" (1854), wo als erprobtes Hilfsmittel des äußeren Erfolges zu den früheren Eigenschaften der Halmschen Kunst noch das hohle Pathos eines billigen Patriotismus und die prickelnde Schilderung sittlicher Verderbnis hinzukommt. In dem dramatischen Gedicht „Wildfeuer" (1863) wurde die Unwahrscheinlichkeit, daß die Heldin als Knabe erzogen ist und fast bis zum Schlusse in ihrer Rolle unerkannt bleibt, zugunsten des pikanten Reizes dieser Vertauschung der Geschlechter gern in Kauf genommen.

Immerhin zeigen doch Halms Stücke in einzelnen Szenen eine glückliche Erfindung; seine Sprache ist zwar häufig trivial, aber der Vers flüssig und gewandt, er weiß namentlich durch lyrische Einschiebsel Stimmung zu erzeugen und zählt zu den wenigen Vertretern des deutschen Kunstdramas, welche die Bühne und ihre Bedingungen genau kannten.

Auch der ebenfalls in Wien lebende Salomon Hermann Ritter von Mosenthal beherrschte die Technik aufs sicherste; aber sie war ihm Selbstzweck. In der historischen Tragödie war ihm keine Wirkung beschieden, wohl aber konnte er mit dem pathetischen Bauernstück „Deborah“ (1848) eines der populärsten Dramen seiner Zeit schaffen. Die großen Gedanken der Toleranz und der Selbstüberwindung werden hier zu Effektszenen und rührenden Situationen ausgenützt, und die Rolle der Heldin bot den weiblichen Virtuosen lange Zeit die willkommene Gelegenheit, alle ihre Künste spielen zu lassen.

Neben Halm und Mosenthal ist in dieser Zeit wohl mancher hochstrebende Dramatiker zu nennen, aber keiner, der mit Dramen idealer Form große dauernde Erfolge erreicht hätte. Die poetische Begabung und die klare Erkenntnis der Aufgaben reichen eben nicht aus, den Mangel spezifisch dramatischen Talents und Könnens zu ersetzen.

Der männliche Julius Mosen wollte im Drama die Geschichte ansehen als „einen Kampf der Gegensätze, in welchem sich die ringenden Geister läutern und verklären und so die höchsten Aufgaben der Menschen hienieden darstellen und lösen“ oder er wollte „die Geschichte zu freiem Bewußtsein vermitteln und sie auf ähnliche Art in ihren Idealen erhöhen, wie es die Alten mit der Natur getan“. Doch vermochte er nicht, diese Absichten in ein lebensfähiges Werk umzusetzen, so wenig es auch den besten, „Heinrich der Finkler“ (1836), „Herzog Bernhard“ (1842), „Der Sohn des Fürsten“ (1842), an Größe und historischem Sinne fehlt.

In den zahlreichen Dramen Rudolf von Gottschalls ist der rhetorische Schwung die am meisten hervortretende Eigenschaft. Er steht in seinen Anfängen dem Jungen Deutschland nahe, wenn er in „Ulrich von Hutten“ (1843) und „Robespierre“ (1846) mit großem Kraftaufwand die liberalen Bestrebungen und das Recht der Sinnlichkeit vertritt. Später verschwindet die Tendenz, und mit mangelhafter Charakteristik und kräftiger Anlehnung an Shakespeare und Schiller behandelt er historische Stoffe: „Mazeppa“ (1855), „Katharina Howard“ (1868), „Maria de Padilla“ (1889), „Rahab“ (1898), „Der Götze von Venedig“ (1901). Das Beste, was ihm gelang, ist das nach Scribes Muster gearbeitete Lustspiel „Pitt und Fox“ (1854).

Von edlen Absichten geleitet, aber ebenfalls kein großer Dramatiker war Josef Weil von Weilen. Seine mehr lyrische Begabung hätte ihn schwerlich zum historischen Drama geführt, wäre nicht nach der Ansicht der Zeit hier allein der Lorbeer des großen Dichters zu finden gewesen. Um ihn zu erringen, schrieb er seine romantischen Tragödien „Tristan" (1860) und „Der arme Heinrich" (1860), dann eine Reihe von Dichtungen, in deren Mitte große Frauengestalten standen („Drahomira" 1867, „Rosamunde" 1869). Was ihnen an Wert und Wahrheit fehlte, ersetzte für die Zuschauer die Gestaltungskraft der großen Wiener Tragödin Charlotte Wolter.

Ohne diese Unterstützung konnte der feiner begabte Franz Nissel nicht zur Anerkennung gelangen und blickte am Ende seiner Laufbahn, wie er selbst sagte, auf ein unerhört trauriges und verlorenes Leben zurück. Bei allen edlen Eigenschaften fehlte ihm und seinen Werken die Kraft, sich durchzusetzen, trotzdem die Öffentlichkeit 1878 auf ihn aufmerksam wurde, als er für sein Drama „Agnes von Meran" den Schillerpreis erhielt.

Wie Halm und Nissel kann auch Oskar von Redwitz als Nachkomme der Romantiker gelten — freilich nur als entarteter. Sein häufig aufgeführtes Drama „Philippine Welser" (1859) ist ganz charakterlos, voll kleinlicher gefallsüchtiger Gefühlsschwelgerei.

Eine lange Reihe anderer Dichter, die als Lyriker oder Epiker zu Ruf und Ansehen gelangten, kamen auf der Bühne nur selten zu Worte.

Emanuel Geibel, der beliebteste Lyriker dieses Zeitalters, schrieb die Trauerspiele „König Roderich" (1842) und „Sophonisbe" (1868), das anmutige Lustspiel „Meister Andrea" (1847), aber nur seine „Brunhild" (1861) gewann eine gewisse Beliebtheit durch die dem herrschenden Geschmack entsprechende Abschwächung der großen Nibelungengestalten.

Ein ähnliches Schicksal ist auch Paul Heyse als Dramatiker beschieden gewesen. In der langen Reihe seiner größeren Bühnenwerke haben nur zwei: „Hans Lange" (1866) und „Kolberg" (1868) auf der Bühne eine Weile gelebt, außer ihnen erwähnenswert etwa noch „Die Göttin der Vernunft" (1870), „Don Juans Ende" (1883), „Die Weisheit Salomos" (1886) und „Maria von

Magdala" (1899), die letztere wegen der durch ein Zensurverbot hervorgerufenen politischen Bewegung.

Seinem Hauptgebiete, der Novelle, stehen die kleinen Dramen in einem Akte nahe, von denen er eine ganze Anzahl geschrieben hat, sämtlich einen tragischen Vorgang klar aber ohne eigentliche dramatische Eigenschaften schildernd („Unter Brüdern", „Ehrenschulden", „Im Bunde der Dritte" 1886).

Mit einem kleinen Werke, dem Lustspiel „Durchs Ohr" (1865), hat auch der Nibelungendichter Wilhelm Jordan durch Grazie und gut klingende, gereimte Verse wenigstens einmal als Dramatiker Anerkennung gefunden; aber ganz erfolglos blieben die Versuche Friedrich Bodenstedts, Hermann Linggs, des Grafen Adolph von Schack, Martin Greifs, Robert Hamerlings, Otto Roquettes, Friedrich Spielhagens und Felix Dahns, so daß wir uns die Hervorhebung einzelner ihrer Werke ersparen können.

Überblick.

Der Gesamteindruck der dramatischen Produktion und der deutschen Bühne von 1830—1885 ist durchaus unerfreulich. Jedes kräftige Vorwärtsstreben scheint erloschen zu sein; die alten ausgenutzten Stoffgebiete werden mit immer geringerem Ertrag angebaut, die erstarrte Form widerstrebt jedem Versuch zu Neuerungen. Äußerlicher Schönheitskultus ist das höchste Ziel; die Sittlichkeit wird zugunsten einer konventionellen bürgerlichen Moral unterdrückt. Alles Zeitgemäße wird von den vornehmen Dichtern als gefährlich und kunstwidrig ängstlich vermieden, während einige oppositionelle Naturen ihrem Ingrimm gegen die bestehenden Verhältnisse mit roher und formloser Verachtung von Satzung und Sitte Luft machen.

Das bürgerliche Drama ernster und heiterer Art büßt den tüchtigen Gehalt, den ihm das Standesbewußtsein und die Behandlung der sozialen Gegensätze früher verliehen hatte, ein und will nur noch Unterhaltung bieten. Die Phantastik der Zauberposse, der gesunde Humor des Volksstückes geht zugrunde in unflätiger Gemeinheit und fadem Wortwitz. Die Schauspieler verlieren das ernste Streben und die Unterordnung unter ihre Aufgaben. Virtuosen mißbrauchen die großen Werke der Klassiker zum Spiel-

ball ihrer verblüffenden Künste und zerstören das Zusammenwirken; die Sorgfalt der Einstudierung, der äußere Schmuck der Szene, der Gehorsam gegen die Anweisungen des Dichters und die Ehrfurcht vor seiner Schöpfung gehen allmählich ganz verloren.

Und doch besaß das ideale Drama ein zahlreicheres und dankbareres Publikum als je zuvor und nachher. Das Freiheitsehnen berauschte sich an den Reden Posas und Tells, das Verlangen nach echter freier Menschlichkeit sättigte sich an Goethes Gestalten, das Mitleid mit allen Unterdrückten und der Glaube an einen Ausgleich aller Gegensätze in einer höheren Humanität erfüllte sich, statt im Leben, in Lessings „Nathan". Schillers Popularität stieg in dieser Zeit auf ihren höchsten Gipfel. Die Feier seines hundertsten Geburtstages wurde im Jahre 1859 zu einem glänzenden Feste, an dem alle Deutschen begeistert teilnahmen, in dem Gefühl, daß in seiner Dichtung das Beste, was ihre Seele füllte, ausgesprochen war: das unerfüllte Sehnen nach der Freiheit, Einheit und Größe des Vaterlandes.

Als eine Reihe von Kriegstaten und das Genie Bismarcks das Denken und Streben aus dem luftigen Bereich der Ideale auf den festen Boden der Wirklichkeit herabführte, da ging der Kunst, und besonders dem Drama, die letzte Stütze verloren, die sie vor völligem Versinken in äußerlichen Formenkultus und niedere Genußsucht bewahrt hatte. Die Jahre von 1870—1880 sind so die traurigsten in der Geschichte des neueren deutschen Dramas geworden.

Friedrich Hebbel.

Von diesem Hintergrunde hebt sich leuchtend das Schaffen Friedrich Hebbels ab, des größten Dramatikers, den Deutschland nach der Zeit der Klassiker hervorgebracht hat. Das ist er geworden, indem er mit eiserner Kraft gegen die äußere Not des Daseins ankämpfte und zugleich um eine gefestete Welt- und Kunstanschauung rang, von keinem unterstützt als von dem Glauben an sich und seinen Beruf.

Ein Sprößling des zähen Stammes der Dithmarsen, erblickte Hebbel am 18. März 1813 zu Wesselburen in Holstein in dem engen Häuschen eines Maurers das Licht der Welt. Der Vater, von Natur ein tief angelegter Mensch, verbitterte in dem unablässigen Kampfe

um die Notdurft des Lebens, „die Armut hatte die Stelle seiner Seele eingenommen“. Alle Kränkungen, die Niedrigkeit und Mangel einem hochgesinnten Geist bereiten können, mußte Friedrich Hebbels früh entwickelter Stolz empfinden; aber unter dem Drucke wuchs das Vermögen seines Willens und gleichzeitig entwickelte sich sein Denken und die Kraft seiner Phantasie. Von seinem vierzehnten Jahre an diente er einem beschränkten Manne, dem Kirchspielvogte Mohr in Wesselburen, als Schreiber. Bald wuchs er geistig weit über seine Umgebung hinaus, unermüdlich an seiner Bildung arbeitend, lesend und sinnend.

Auch er begeisterte sich zuerst an dem hohen Schwunge Schillers, ließ sich dann von den phantastischen, aber mit eigentümlichem Realismus aufgefaßten Spukgestalten E. Th. Hoffmanns bezaubern und fand schließlich durch Uhlands Gedicht „Des Sängers Fluch“ den Weg zu einer eigenen Kunstanschauung. Er sagt darüber in seinem Tagebuche: „Ich hatte mich bisher bei meinem Nachleiern Schillers sehr wohl befunden und dem Philosophen manchen Zweifel, dem Ästhetiker manche Schönheitsregel abgelauscht. Nun führte Uhland mich in die Tiefe einer Menschenbrust und dadurch in die Tiefen der Natur hinein; ich sah, wie er nichts verschmähte — nur das, was ich bisher für das Höchste angesehen hatte, die Reflexion! — wie er ein geistiges Band zwischen sich und allen Dingen aufzufinden wußte, wie er, entfernt von aller Willkür und aller Voraussetzung — ich weiß kein bezeichnenderes Wort — alles, selbst das Wunderbare und das Mystische, auf das Einfach-Menschliche zurückzuführen verstand, wie jedes seiner Gedichte einen eigentümlichen Lebenspunkt hatte und dennoch nur durch den Rückblick auf die Totalität des Dichters vollkommen zu verstehen und aufzunehmen war . . . Nicht, ohne der Verzweiflung, ja dem Wahnsinn nahe gewesen zu sein, gewann ich das erste Resultat, daß der Dichter nicht in die Natur hinein, sondern aus ihr heraus dichten müsse. Wie weit ich nun noch von Erfassung des ersten und einzigen Kunstgesetzes, daß sie nämlich an der singulären Erscheinung das Unendliche veranschaulichen solle, entfernt war, läßt sich nicht berechnen.“

Acht Jahre hatte der Frondienst Hebbels gewährt, als die Schriftstellerin Amalie Schoppe sich seiner annahm und ihm die Übersiedlung nach Hamburg ermöglichte. Hier sollte er nun seine mangel-

hafte Jugendbildung ergänzen; aber statt dessen schrieb er in sein Tagebuch die Gedanken, die ihm zuströmten, die Eindrücke von den Menschen und die Ergebnisse seiner Selbstbeobachtung. An die Spitze setzte er die Worte: „Ich fange dieses Heft nicht allein meinem zukünftigen Biographen zu Gefallen an, obwohl ich bei meinen Aussichten auf die Unsterblichkeit gewiß sein kann, daß ich einen erhalten werde. Es soll ein Notenbuch meines Herzens sein und diejenigen Töne, welche mein Herz angibt, getreu; zu meiner Erbauung in künftigen Zeiten, aufbewahren."

Mehr als die kärgliche Unterstützung der Gönnerin, die als Dank von Hebbel Gehorsam gegen ihre kleinlichen, nur auf den schnellen Broterwerb abzielenden Ratschläge erwartete, nützte ihm die Hingebung der treuen Elise Lensing, der kein Opfer zu groß war, die seine Größe erkannt hatte, lange ehe die Welt von ihm wußte. Er hatte ihr freilich nur Freundschaft und Achtung zu bieten, und als später eine echte, tiefe Liebe ihn erfaßte, mußte Elise zurücktreten. Nicht undankbar und nicht grausam war Hebbel, sondern nur bei aller Weichheit des Gemüts klar und fest im Denken und Fühlen. Hand in Hand mit Elise hätte er die Höhe seines Dichtertums nicht erreichen und behaupten können.

Bald war seine Entwicklung so weit vorgeschritten, daß er die Symbolisierung seines Innern, soweit es sich in bedeutenden Momenten in Schrift und Wort fixierte, als die Aufgabe seines Lebens betrachtete. Diese Selbstdarstellung bedeutete ihm zugleich etwas Höheres, denn die Kunst ist ihm die realisierte Philosophie, wie die Welt die realisierte Idee. Aber nicht wie die Klassiker und Romantiker stützte er sich auf eine fest abgeschlossene, die Gegensätze in einer höheren Einheit auflösende Weltauffassung. Das Problematische erklärt er für den Lebensodem der Poesie und ihre einzige Quelle, alles Abgemachte, Fertige, still in sich Ruhende ist für sie nicht vorhanden, so wenig wie die Gesunden für den Arzt.

Hebbel sieht die tiefen Schäden der Zeit, er fühlt in sich die Fieberschauer, welche die verseuchte Gesellschaft durchschüttern, die Konflikte, die Widersprüche des Daseins, für die es keine Lösung gibt. Diejenige Gattung, in der sich alles das künstlerisch darstellt, ist ihm die Tragödie. Sie hat es mit dem Unheilbaren und Unabwendbaren im Menschenschicksal zu tun, und weil er ihre Aufgabe so erfaßt, eifert er gegen die unfruchtbare Liebäugelei mit dem Schönen,

gegen die Einseitigkeit des Dramas, das entweder historisch, sozial oder philosophisch sei. In seiner Vorstellung vereinigt er alle drei Gattungen zu einer neuen, die überall, auch im Bilde der Vergangenheit, die Gegenwart und ihre Kämpfe widerspiegelt und zugleich von einem hohen Standpunkte aus das innere Wesen der Zeit durchleuchtet.

In Hebbel verbindet sich ein kalter, schneidender Verstand, der an einer oft spitzfindigen Dialektik seine Befriedigung findet, mit einer glühenden Sinnlichkeit, sicheres Erfassen des Wirklichen mit idealer Auffassung der Dinge, klare Erkenntnis der eigenen Zeit, ihrer Aufgaben und Bedürfnisse mit welthistorischer Betrachtungsweise. Er ist nicht widerspruchsvoll, sondern von einer großartigen Vielseitigkeit, deren Einheit nur nicht ohne weiteres erfaßt werden kann. Ihm fehlt die Freude an den kleinen Reizen des Daseins, der stille Naturgenuß, die blinde Begeisterung der Jugend für das Schöne und Edle, aber um so tiefer empfindet er echte Größe, und mit wahrhaft erhabener Verachtung straft er das Gemeine. Seinen früheren Werken mangelt die Harmonie, weil er sie in sich selbst und in der Welt nicht fand und zu stolz war, sich und andere durch ein Trugbild über das Schmerzliche und Häßliche hinwegtäuschen zu wollen. Aber diese Harmonie ist keineswegs gleichbedeutend mit künstlerischer Vollendung, wie viele meinen. Wenn man die Größe des Künstlers darin sieht, daß er einen tiefen inneren Gehalt mit Hilfe eines hohen Könnens anschaulich zur Darstellung bringt, so zählt Hebbel zu den großen Künstlern, obwohl ihm das naive Fühlen und Schaffen versagt war und allzu oft die Erörterung der Probleme die eigentliche Aufgabe des Dramas, lebensvolle Vorgänge und menschlich bedeutsame Gestalten darzustellen, zurücktreten läßt.

Den Studienjahren in Heidelberg und München, voll Not und Elend, die ihm nur durch Elise Lensings Hilfe erträglich wurden, hatte er weniger Zuwachs an Kenntnissen als inneres Wachsen und Reifen zu danken. Schon damals keimte es in ihm von großen Plänen, und in einem Gedichte, das er bei einem späteren Besuche Münchens schrieb, heißt es:

Hier zeigte wie im Traume
sich mir die Judith schon,
dort unterm Tannenbaume
sah ich den Tischlerssohn.

Da drüben winkte leise
mir Genovevas Hand,
und in des Weihers Kreise
fand ich den Diamant.

Als er 1839 nach Hamburg zurückgekehrt war, schuf er die „Judith“, das erste der Werke, auf die in diesen Versen hingedeutet wird. Ebenso deutlich wie Goethes „Götz von Berlichingen“ und Schillers „Räuber“ trägt auch dieses Erstlingsdrama die Kennzeichen überschäumender Kraft, allzu greller Farben, stürmischer Auflehnung, fiebernder Leidenschaft. Aber wenn wir ins Innere hineinblicken, ist hier von jugendlicher Unklarheit des Denkens und der künstlerischen Absichten nichts zu finden, und zumal die Form beherrscht der Dichter schon mit höchster Sicherheit.

Biblische Stoffe waren früher auf der deutschen und französischen Bühne lange Zeit beliebt gewesen. Die Klassiker und Romantiker hatten sich von ihnen abgewendet, weil das Gebiet abgebaut zu sein schien und der Individualismus hier keine Stätte zu finden meinte. Jetzt hatte Gutzkow soeben in einem Drama „König Saul“ versucht, einen biblischen Vorgang im modernen Stile zu behandeln und psychologisch zu begründen. Aber seine Kraft war der Aufgabe nicht gewachsen, und als Hebbel das Stück rühmen hörte, stellte er ihm seine „Judith“ gegenüber.

In der biblischen Erzählung triumphiert der Gottesglaube in Judith über die Heiden. Weder wird ihre weibliche Empfindung bei ihrer Tat berücksichtigt, noch erhält ihr Gegner Holofernes Züge, die über die typischen des Eroberers und Tyrannen hinausgehen. Hier setzt die Kunst Hebbels ergänzend ein. Holofernes wird zu einem gewaltigen Vertreter ungebrochener Persönlichkeit, die sich gigantisch kühn dem Weltwillen, d. h. Gott, als gleichberechtigte Kraft gegenüberstellt. Mit seinem übertriebenen Kraftgefühl, dessen Ausdruck bisweilen grotesk erscheint, ist Holofernes gerade der rechte Mann, um in seinem Sturze die Größe Gottes, den Sieg der ewigen Gesetze zu bewähren. Das Mittel, dessen sich Gott bedient, ist Judith. Um sein Werkzeug werden zu können, muß sie Eigenschaften besitzen, die sie aus der Menge der Frauen hervorheben.

Judith ist eine mit starker Sinnlichkeit und großem Geiste begabte Orientalin. Sie fand den Mann, nach dem sie verlangte, unter ihren kleinmütigen Volksgenossen nicht. Sie war vermählt worden, aber der früh verstorbene Gatte hatte in rätselhafter Scheu vor etwas Unbegreiflichem sie nicht zu berühren gewagt. Nun lebt sie als jungfräuliche Witwe in ihrem Hause verschlossen. Sie ist in den Ewigen hineingesprungen wie in ein tiefes Wasser, d. h. sie

ertränkt die Gedanken über ihren Zustand, der für sie selbst ein rätselhafter ist, in dem unerschütterlichen Glauben an den geheimnisvollen Willen Gottes. Bis durch Holofernes die Not über das Land kommt und ihre Stadt von ihm belagert wird. Sie erfährt, daß Holofernes die Weiber durch Küsse und Umarmungen, wie die Männer durch Spieße und Schwerter tötet. „Hätte er dich in den Mauern der Stadt gewußt, deinetwegen allein wäre er gekommen!" Judith erwidert mit einem plötzlichen Einfall, der die Begierde, diesen Mann zu sehen und zu besitzen, verrät: „Möchte es so sein, dann brauchte ich ja nur zu ihm hinaus zu gehen und Stadt und Land wären gerettet." Aber von einem Entschlusse ist sie noch weit entfernt. Erst als die Not der Stadt aufs höchste gestiegen und keine Hilfe zu entdecken ist, da wird ihr der Glaube zur Gewißheit, daß der unsichtbare Gott sich in ihr das Werkzeug erwählt habe, sein Volk zu retten.

Indem es sie, wie mit einem inneren Zwange, ins feindliche Lager hinaustreibt, glaubt sie den Willen des Höchsten zu erfüllen; aber als sie vor Holofernes steht, erwacht in ihr das Weib — das, was sie zu ihm hintrieb, war unbewußt das Sehnen nach dem Manne. Vergeblich betet sie: „Gott meiner Väter, schütze mich vor mir selbst, daß ich nicht verehren muß, was ich verabscheue! Er ist ein Mann." Sie wird die Seine, und indem sich ihr Verlangen erfüllt, kommt es ihr zum Bewußtsein, daß sie ihrer Sendung untreu geworden ist. Wenn sie jetzt den Holofernes erschlägt, so ist sie nicht mehr das Werkzeug Gottes, sondern sie rächt an ihm ihr eigenes Begehren, das sie als Sünde erkennt. Ein selbstischer Wunsch statt religiöser Begeisterung und Vaterlandsliebe hat sie in seine Arme geführt, und nicht jubelnd, wie im Berichte der Bibel, sondern als eine Gebrochene geht sie zu den Ihrigen zurück, davor zitternd, dem Holofernes einen Sohn zu gebären, der ihr Verbrechen verewigen müßte. Jehova aber ist der Sieger. Er hat den gewaltigsten der Männer zerbrochen; er hat auch das Weib, das ihm zum Werkzeug diente, vernichtet. Seine Macht allein bleibt ungemindert, stärker als zuvor bewährt.

Etwas spitzfindig hat Hebbel die Tat Judiths durch ihren eigentümlichen Zustand in der Mitte zwischen Weib und Jungfrau motiviert. In ihrem Verhältnis zu Holofernes soll sich zugleich der ewige Kampf der Geschlechter und das Metaphysische dieses Ver-

hältnisses darstellen, und beide Gestalten verkörpern gemeinsam die Natur des willensstarken und leidenschaftlich begehrenden Dichters. Als Hintergrund dienen die sozialen Instinkte, welche in den Volksszenen des dritten Aktes mächtig hervorbrechen.

Allenthalben aber ist das Hauptbestreben Hebbels dasjenige, was er in Shakespeares Kunst als das Wichtigste erkannte: „die sittlichen Wurzeln des Lebens durch das Wegmähen des überdeckenden Unkrautes auf die grandioseste Weise bloßzulegen.“ Nirgends geht er darauf aus, in seiner Dichtung eine abstrakte Idee zu vertreten. Er ist Realist, wenn auch die Form sich von aller kleinlichen Wiedergabe des Wirklichen fernhält und die Sprache in kühnen Bildern schwelgt.

Durch die Aufführung der „Judith“ in Berlin am 6. Juli 1840 wurde Hebbel bekannt, und bei allen Einwendungen mußte doch die Kritik die Gedankentiefe, die Hoheit der künstlerischen Absichten und die staunenswerte Reife des jungen Dichters anerkennen.

Nach längerer Pause entstand die schon früher geplante „Genoveva“ (1840—1841). Wieder wählte er einen alten, allbekannten Stoff, den er durch menschliche Beweggründe zu erklären suchte. Längst hatte er über das Thema nachgedacht, das für ihn darin bestand, daß eine edle, weiche, unschuldige Jünglingsnatur durch die sinnliche Liebe zu einer verklärten Heiligen in verbrecherischen Wahnsinn verfällt. Das ist das Unglück, die Schuld, die Rechtfertigung Golos, des eigentlichen Helden dieser Tragödie. Genoveva dagegen tritt zurück und bleibt innerlich durch alles das, was ihr widerfährt, unberührt. Der Schuldigste ist ihr Gatte, der an ihre Untreue auf äußere Anzeichen hin glaubt, weil es nach Hebbel ungleich sündhafter ist, das Göttliche in unserer Nähe nicht zu ahnen, es ohne weitere Untersuchung für sein schwarzes Gegenteil zu halten, als es in weltmörderischer Raserei zu zerstören, weil wir es nicht besitzen können.

Trotzdem Hebbels Werk den gleichnamigen Dichtungen des Malers Müller und Ludwig Tiecks (vgl. S. 12) an poetischem Werte bei weitem überlegen ist, konnte er doch den Grundfehler der Sage — das Überwiegen des Epischen und Lyrischen — nicht beseitigen, wenn er gleich mit starker Hand die Handlung in den ersten Akten gesteigert hat. Auch bei ihm gewinnt das Wunderbare und die Reflexion allzu großen Einfluß, und wieder ist die Handlungs-

weise der Hauptgestalten spitzfindig begründet. Die Versöhnung, den alten Volksbuchschluß, konnte Hebbel nicht bieten, wollte er seinem Glauben an die Unheilbarkeit der Weltkrankheit treu bleiben. Aber um das Verlangen darnach dennoch zu erfüllen, hat er 1851 ein Nachspiel gedichtet, in dem die Vergebung aller Schuld dadurch herbeigeführt wird, daß der Gatte freiwillig die von ihm verschuldeten Leiden Genovevas auf sich nehmen will und Genoveva Golo, ihrem Beschuldiger, mit den Worten des Vaterunsers vergibt. In dem unglücklichen Golo hat Hebbel sein eigenes Inneres in seinem Werden und in seinen Gegensätzen abgezeichnet, und so liegt in diesem Charakter der beste Schlüssel zur Erkenntnis des jugendlichen Dichters.

Das ganze Drama verkündet seine Weltanschauung mit derselben Kraft und noch tieferer Begründung als die „Judith". Alles Geschehen ist nur für unser Auge gut und schlecht, alles geht aus von dem in Gott ruhenden Weltwillen, und die Aufgabe des Dichters ist es, hinter dem Leben, das diesen Willen unbewußt und verhüllt darstellt, im Kunstwerk sein Wirken klar erkennbar aufzuzeigen. Um das zu können, muß er so tief in den Abgrund der Persönlichkeit hinabtauchen, um die ersten Antriebe ihres Handelns zu entdecken, die in dem Boden des Zusammenhangs aller Dinge ruhen. In dieser Beziehung ist die „Genoveva" bei allen ihren dramatischen Schwächen höchst bedeutsam.

In dem Prologe zu der Komödie „Der Diamant", die unmittelbar nach der „Genoveva" (1841) vollendet wurde, heißt es vom Dichter:

Er ist in die bewegte Welt
als fester Mittelpunkt gestellt,
der, unberührt von Ebb' und Flut,
in sich gesättigt, schweigend ruht,
weil er in sich jedweden Kreis
begonnen und beschlossen weiß,
und weil in ihm der Urgeist still
die Perl', sein Abbild, zeugen will,
das, wenn es in die Zeitlichkeit
hinaustritt, jeden Riß der Zeit
schon dadurch heilt, daß sie erkennt
was sie vom ew'gen Wesen trennt.

Die Absicht, in heiterer Beleuchtung ein Bild von dem Wirken des Urgeistes zu geben, ist aber nicht geglückt. Auch hier wieder

kam es Hebbel nicht auf die einzelnen Erscheinungen an, sondern auf den Zusammenhang kleiner, scheinbar unbedeutender und lächerlicher Ereignisse mit den ewigen Bedingungen des Daseins.

Durch den Diamant soll sich die innerste Natur aller, die seinen Besitz erstreben, offenbaren. Aber zumal die Szenen, die an einem phantastischen Hofe spielen, sind leblos und stechen zu sehr von der derben Komik der übrigen ab, deren Wesen zwar dem höchsten Begriffe des Komischen entspricht, doch wieder dem unmittelbaren Verständnisse sich nicht leicht erschließt.

Als Hebbel in Kopenhagen Unterstützung bei dem König von Dänemark, seinem Landesherrn, suchte, wurde ihm auf zwei Jahre ein ansehnliches Reisestipendium bewilligt. Schon ehe er nun aus der Heimat schied, war ein großer Teil desjenigen Trauerspiels entstanden, das unter allen seinen Werken das volkstümlichste werden sollte: „Maria Magdalene". Erst in Paris ist es beendigt und erschien 1844 mit der wichtigen Vorrede über das Verhältnis der dramatischen Kunst zur Zeit. Zugrunde liegt ein Vorfall, den Hebbel in München erlebte, als er bei einem Tischlermeister wohnte, der mit Vornamen wie sein Held Anton hieß. „Ich sah, wie das ganze ehrbare Bürgerhaus sich verfinsterte, als die Gendarmen den leichtsinnigen Sohn abführten. Es erschütterte mich tief, als ich die Tochter, die mich bediente, ordentlich wieder aufatmen sah, wie ich mit ihr im alten Tone scherzte und Possen trieb." Hebbel war der Vertraute dieser Tochter geworden; aus ihren Geständnissen ist die Geschichte Klaras geflossen.

Das Schicksal der unglücklichen verlassenen Geliebten war in der Zeit, als Goethe seine Gretchentragödie schrieb, häufig zu dramatischer Wirkung ausgenutzt worden, meist in dem Sinne, daß der Verführer dem Adel, die Gefallene dem Bürgerstande angehörte und daß die Furcht vor einem rauhen, ehrlichen Vater sie zum Kindesmord oder zum Selbstmord trieb. Der Standesgegensatz fehlt bei Hebbel; hier zeigt sich nicht mehr das unterdrückte Bürgertum des achtzehnten Jahrhunderts, sondern der Mittelstand des neunzehnten, der sich selbst als den eigentlichen Repräsentanten des Volkes achtet. Aber nur um so enger ist die Gebundenheit des Daseins geworden, die jedes freie Urteil und jedes freie Handeln vernichtet, weil die soziale Stellung und die Selbstachtung auf den überlieferten Begriffen von Ehre und Recht, nicht auf selb-

ständig erworbener Moral beruht. Schon in München schrieb Hebbel in sein Tagebuch: „Es gibt keinen ärgern Tyrannen als den gemeinen Mann im häuslichen Kreise.“ Das hat er in seinem eigenen Jugendleben erfahren, von dessen Eindrücken so manches in die „Maria Magdalene“ einging, das zeichnet er nun in der Gestalt des Tischlermeisters Anton mit den treffendsten Zügen nach.

In diesem Drama ist alles unbedingte Notwendigkeit. Das Wesen der Menschen wird bedingt durch den Stand, dem sie angehören; dieser bedeutet für sie das Schicksal, und die ihm eigentümliche Moral duldet keinen Widerspruch; keiner ist fähig, ein selbständiges Urteil über diese Welt, die ihn einschließt, zu wagen. Sie entscheidet über Glück und Unglück, Leben und Tod, und daher rührt der niederdrückende Eindruck, den dieses große Kunstwerk hinterläßt.

Es handelt sich hier nicht um einen Kampf gleichwertiger Gegner. Die ganze bürgerliche Welt bricht vor den Augen des Zuschauers zusammen, ohne daß hinter ihr sich etwas Neues, Besseres dem Blicke zeigte. Die um jeden Preis behauptete bürgerliche Ehrbarkeit ist, wie in den älteren Familienstücken, die Hauptsache, aber während jene nur die vorteilhaften Außenseiten einer von festen Grundsätzen gestützten Gesellschaft zeigen, wird hier in das Innere hineingeleuchtet und bewiesen, wie vieles wertvolle Menschliche zugunsten des Scheins vernichtet wird und wie morsch die Stützen dieser Gesellschaft sind. Die unglückliche Klara, die ursprünglich dem Stücke den Namen geben sollte, ist das Opfer des Standes, dessen Anschauungen für sie die ewige Weltordnung bedeuten.

Als sie sich vom Jugendgeliebten verlassen wähnte, verlobte sie sich, um dem Spotte zu entgehen und in sich selbst die Neigung zu dem vermeintlich Treulosen zu ersticken, ohne Liebe mit dem niedrigen Streber Leonhard. Ihr Geliebter kehrt zurück und hält sich ihr fern, weil sie Braut ist. Sie hat sich dem Verlobten hingegeben, weil er diesen Beweis ihrer Neigung verlangte, der nach den Anschauungen ihres Kreises unter Brautleuten nicht als schwerer Verstoß gelten kann. „Will sie mein Weib werden, so weiß sie, daß sie nichts wagt“, hat er gesagt. Da ändert sich alles durch den vermeintlichen Diebstahl des Bruders, der Klaras Familie mit Schande bedeckt, und durch den Verlust ihrer kleinen Mitgift. Leon-

hard hebt die Verlobung auf, zumal da sich ihm die vorteilhafte Verbindung mit der häßlichen Nichte des Bürgermeisters bietet, und Klaras Bitten können ihn nicht zu ihr zurückführen. Auch der Geliebte ist in dem Vorurteil des Standes völlig befangen und erklärt, als er Klaras Fehltritt erfahren hat: „Darüber kann kein Mann weg! Vor dem Kerl, dem man ins Gesicht spucken möchte, die Augen niederschlagen müssen? . . . Oder man müßte den Hund, der es weiß, aus der Welt wegschießen!“ Statt Klara aufzurichten, wie es das natürliche Menschengefühl ihm vorschreibt, fordert er den Schurken, der doch auch nur aus der Moral seiner Kaste handelte, zum Duell und wird von ihm erschossen. Klara hat dem Vater geschworen, daß sie ihm keine Schande machen werde, und darum geht sie freiwillig in den Tod. Aber auch dieses Opfer ist vergeblich gebracht, denn ihre Absicht, den Verdacht des Selbstmords zu vermeiden, wird zunichte.

So wirkt alles zusammen, um sie und den Vater, dessen einziges Lebensziel die Aufrechterhaltung des fleckenlosen bürgerlichen Rufes ist, zu vernichten. In den Schlußworten des Meisters Anton: „Ich verstehe die Welt nicht mehr“, erklärt sich die bürgerliche Moral bankerott; sie selbst geht vor unsern Augen zugrunde.

Mit „Maria Magdalene“ beginnt das soziale Drama der Gegenwart, das die Gesellschaft schildert und ihre Gebrechen aufdeckt. Deshalb wird hier an Stelle der Handlung die Zustandszeichnung das Wichtigere, und eine neue Technik ist die Folge. Nur die letzten Stadien eines Schicksalsverlaufs, der durch die allgemeinen Zustände ebenso sehr wie durch die Eigenheit der beteiligten Menschen bedingt ist, sind vorgeführt, und von hier aus wird analytisch die Notwendigkeit alles Vorausgehenden abgeleitet.

Die hauptsächlichste Schwierigkeit dieser Technik beruht darin, alle notwendigen Voraussetzungen im Laufe der Handlung lückenlos, und zugleich ungezwungen dem Dialog sich einfügend, so mitzuteilen, daß die Spannung der Zuschauer bis zum Schlusse erhalten bleibt und die Handlung anhaltend fortschreitet.

Durch diese besonderen Bedingungen ist das moderne Gesellschaftsdrama der griechischen Tragödie in seinem Aufbau und in seiner typischen Charakterzeichnung verwandt, nur daß gemäß den komplizierten Bedingungen der Gegenwart die Menschen keine so einfachen Gebilde wie die der Griechen darstellen. Der Gesamt-

eindruck ist in beiden Gattungen ein schicksalsmäßiger. Während sich aber dort die Gerechtigkeit des Weltlaufs bewährt, ist hier das Schlußergebnis die niederdrückende Überzeugung von der unbedingten und ausnahmslosen Wirkung der sozialen und naturwissenschaftlichen Gesetze, durch die das freie Handeln aufgehoben erscheint.

Ein solches Drama hatten schon die Vertreter des Jungen Deutschlands theoretisch angestrebt. Hebbel gelangt selbständig zu den gleichen, weit tiefer durch Denken und Erfahrung begründeten Forderungen und erfüllt sie in seiner „Maria Magdalene" vollkommener als die Vorgänger und mit denselben Mitteln wie sein bedeutendster Nachfolger Ibsen. In den Gesellschaftsdramen seiner mittleren Periode steht dieser durchaus auf den Schultern Hebbels.

So ist „Maria Magdalene" der Grundstein einer neuen dramatischen Kunst, zugleich aber in anderer Beziehung der Abschluß der alten. In der prachtvollen, wie aus Granit gemeißelten Gestalt des Meisters Anton erblicken wir den Nachkommen des Musikus Miller aus Schillers „Kabale und Liebe". Ihm fehlt jedoch das freudige Selbstvertrauen, der Kampfesmut und die derbe Heiterkeit der Ahnen. Die Stacheln, die der bürgerliche Mann in der Jugend des Standes nach außen trug, haben sich nach innen gewendet; er wagt es nicht zu kämpfen, er denkt gar nichts über die Menschen, nichts Schlechtes, nichts Gutes, und nur in seinem Gefühl der bürgerlichen Ehre sieht er den Maßstab, den er an die Dinge legt. Er ist mit seinem heldenhaften Geiste in einen engen Kreis des Denkens gebannt und klammert sich an den Glauben, daß die bestehende Weltordnung gerecht und vollkommen sei. Bricht dieser Glaube zusammen, so muß er zugrunde gehen, er und sein Stand. Das zeigt sich an dem jüngeren Geschlechte, das neben ihm leichtsinnig und streberhaft aufwächst.

Dem tiefer Sehenden enthüllen sich in „Maria Magdalene" die Ursachen der Umwälzungen, welche die Gesellschaft seit den vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts erfahren hat, nur daß hier noch nicht der Einfluß sichtbar wird, den bald darauf die neuen, durch die Entwicklung der Industrie entstehenden sozialen Mächte gewannen. Nicht mehr die oberen Stände, sondern die nach Gleichberechtigung verlangenden organisierten Arbeitermassen sind nun die Gegner, mit denen das Bürgertum zu ringen

hat. Es öffnet sich der Blick auf ein neues bürgerliches Drama, das wie einst nicht einen ruhenden Zustand, sondern den leidenschaftlichen Kampf zweier mächtiger Gegner schildert. Hierfür auf der Bühne einen so vollkommenen Ausdruck zu finden, wie ihn „Maria Magdalene" der Selbstvernichtung des Mittelstandes gewährt, bleibt als eine der größten künstlerischen Aufgaben dem zwanzigsten Jahrhundert vorbehalten.

Hebbels Gesellschaftskritik setzt sich fort in den beiden dramatischen Werken, die den Eindrücken seiner Reisezeit entstammten. In Paris erfreute er sich an dem reichen Leben, das ihn umrauschte. Er war zwar in einem kleinen Orte geboren und aufgewachsen, aber seinem Wesen und seinen Neigungen nach ein Großstadtmensch, dem es dauernd nur im vollen Strome bewegten öffentlichen Lebens behagte. Als er dann nach Rom ging, konnten die Ruinen, die einst zu Goethe eine so begeisternde Sprache redeten, ihm nur von versunkener Größe erzählen. Der tiefe moralische Verfall und die erbärmliche Regierung bestätigten ihm hier und in dem benachbarten Königreich Neapel seine Anschauung von der Unheilbarkeit der Weltzustände, und von neuem suchte er Bilder der Gegenwart zu gestalten, in denen sie sich abzeichnen sollten.

Im November 1845 hatte er, durch einen Zufall festgehalten, in Wien die zweite Heimat gefunden. Erst ein Jahr später regte sich in ihm wieder der Schaffenstrieb, und er schrieb nun die beiden in Italien spielenden Gegenwartsdramen: die Tragikomödie „Ein Trauerspiel in Sizilien" und das Trauerspiel „Julia". Aus der Sphäre des Abscheulichen, des schlechthin Entsetzlichen, das Hebbel als Folge der modernen Zustände gilt, sind beide genommen. Im ersten soll das Grundelement des Humors das Schreckliche so mit dem Bizarren versetzen, daß eines wie das andere nur noch gemäßigt wirkt. Das Furchtbare tritt in der niedrigsten Gestalt auf, indem hier der verrottete Polizeistaat das Schicksal bedeutet, und zugleich stellen die Gegensätze der wirtschaftlichen Ungleichheit die furchtbare Gefahr des einseitig wachsenden Reichtums dar. Die Wirkung dieser Mischung des Grausigen und Komischen kann nur durchaus widrig sein.

Ganz ähnlich steht es mit der „Julia", die ebenfalls italienische Zustände vor 1848 wiedergeben soll. In derselben Lage wie Klara in Hebbels bürgerlichem Trauerspiel befindet sich die Heldin; ihr

Vater ist auch, wie Meister Anton, ein Mann, der sich selbst für einen Gerechten hält, aber die Lösung des Problems wird dadurch kompliziert, daß anderes hineinspielt. Schon wird hier das Thema der Verantwortung dem kommenden Geschlechte gegenüber angeschlagen, indem der durch Ausschreitungen zerrüttete Graf Bertram die Heirat zwischen Leben und Sterben, zwischen gesunder Jugend und abgelebter Schwäche für die „Mutter der Gespenster" erklärt. So klingt nicht nur der Gegenstand, sondern auch, durch Zufall, der Titel eines der bedeutsamsten Werke Ibsens vor.

Die künstlerische Herrschaft über den Stoff, die Klarheit und Sicherheit im Erfassen des Wirklichen fehlt hier dem Dichter, und so muß die „Julia" bei aller historischen Bedeutung, trotz der Bilder von unnachahmlicher Größe und Schönheit, die Otto Ludwig mit Recht an ihr rühmt, ebenfalls als mißlungen gelten.

Die bittere Verzweiflung, die aus dem Werke spricht, ist ein Nachhall der Jugendjahre Hebbels. Als er das „Trauerspiel in Sizilien" und die „Julia" schrieb (1846), war schon der Druck der Not von ihm genommen, er hatte in Wien eine zweite Heimat, in der edlen Schauspielerin Christine Enghaus eine würdige Lebensgefährtin gewonnen. Nicht unbesiegbare Leidenschaft hatte ihn zu ihr hingeführt, weil, wie er sagte, der ganze Mensch in ihm der Poesie angehöre, derjenigen Kraft, die das Bedeutsamste ist, denn aus ihr allein entspringe sein eigenes Glück und der Nutzen, den die Welt von ihm ziehen könne.

Was er nun noch dichtete, sollte nicht die ewigen Gegensätze in der zufälligen Gestalt, die die Verhältnisse der eigenen Zeit ihnen gaben, verkörpern, sondern er wählte vorzugsweise Wendepunkte der Geschichte, wo diese Gegensätze in Gestalt zweier Zeitalter und ihrer Weltanschauungen im stärksten Anprall zusammenstießen und die Versöhnung in einer neuen, erhöhten Daseinsform aufschimmern konnte.

So entstanden die großen Werke seiner letzten Periode, an ihrer Spitze „Herodes und Mariamne" (1847—1848). Herodes, ist vom Schicksal an die Stelle der historischen Entwicklung gestellt, wo die heidnisch-jüdische und die aufdämmernde christliche Welt gleichzeitig sichtbar sind. Er sieht in der Gattin, entsprechend der alten untergehenden Anschauung, nur das kostbare Besitztum; sie aber liebt ihn mit einer andern, ihm unverständlichen neuen Liebe, die in der Hingabe ihr Glück sucht. Daraus entspringt der Kon-

flikt dieses tiefsinnigen Dramas, und er wird verstärkt durch die allgemeinen Zustände und die besonderen des von Rom abhängigen jüdischen Vierfürsten, in dem das Blut fieberhaft erregt stürmt, und auf dem der Fluch der alten egoistischen Moral und der inneren Einsamkeit, die ihr entspringt, lastet. Ein welthistorisches Drama im höchsten Sinne ist „Herodes und Mariamne" geworden. Nicht die „Eifersucht, das größte Scheusal" zu schildern, wie es vorher Calderon an demselben Stoffe getan hatte, sondern die historische Anekdote zum Ausdruck notwendigen menschlichen Verhaltens zu machen, war Hebbels wohlgelungene Absicht.

Mariamne wird enthauptet, aber das, was in ihr war, lebt fort, und als Herodes unmittelbar danach den bethlehemitischen Kindermord befiehlt, um den Messias dieser neuen Welt zu vernichten, kann sein blindes Wüten ihren Sieg nicht aufhalten.

In dieser Tragödie hat Hebbel sichtbar nach jener reinen Schönheit der Form gestrebt, die Goethes und Schillers Werke schmückt, ohne aber von seiner Eigenart etwas aufzugeben. Er verzichtet jetzt auf die rohen Ausbrüche der Kraft, auf die spitzfindige Dialektik, auf die Hervorhebung des Fremdartigen in den Charakteren, und wenn anscheinend derartiges zurückgeblieben ist, so rührt dieser Eindruck in Wahrheit nur davon her, daß Hebbel tiefer als einer der früheren Dramatiker in den unentzifferbaren Urgrund der Persönlichkeit hinabsteigt und dort Züge entdeckt, die auf den ersten Blick kraus und willkürlich anmuten.

Voll hoher Bedeutsamkeit sind auch die beiden scheinbar mit leichter Hand hingeworfenen Stücke „Der Rubin" (1849) und „Michel Angelo" (1850). Der „Rubin" birgt im Gewande des orientalischen Märchens so reichen Tiefsinn, daß er kaum völlig auszudeuten ist und zumal für das oberflächliche Wiener Publikum ebensowenig zugänglich war, wie das verwandte Lustspiel Grillparzers „Weh' dem, der lügt". Das Recht des Höherbegabten gegenüber der Masse und die Entschuldigung der Anmaßung der Geringeren ist der Gegenstand des „Michel Angelo". Eine im höchsten Gerechtigkeitsgefühl das Selbstbewußtsein nicht verleugnende heitere Künstleranekdote „im himmelblauen Stil", ist dieses Stück für die volle Erkenntnis Hebbels unentbehrlich, so wenig es als Kunstwerk neben seinen großen Werken gilt.

Das Recht der Gesamtheit gegenüber dem einzelnen hat Hebbel

UNIVERSITY OF
auch für die freiesten der Erdensöhne, die Künstler, als unbedingt bestehend angenommen. Den Wert hervorragenden Menschentums bestimmte er allgemeiner in der Tragödie „Agnes Bernauer" (1851), in der die Schönheit an sich die Tragik bedeutet. Agnes Bernauers Schönheit ist nach Hebbels spitzfindiger Annahme ein Vorrecht, das sich das Individuum der Gesamtheit gegenüber anmaßt; sie entfacht die heftigsten Leidenschaften und richtet in ihrer Unschuld größeres Unheil an als der schwärzeste Sünder.

Hebbel selbst hat den Gehalt des Dramas so ausgesprochen: „Es ist darin ganz einfach das Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft dargestellt und demgemäß an zwei Charakteren, von denen der eine aus den höchsten Regionen hervorging, der andere aus der niedrigsten, anschaulich gemacht, daß das Individuum, wie herrlich und groß, wie edel und schön es immer sei, sich der Gesellschaft unter allen Umständen beugen muß, weil in dieser und ihrem notwendigen formalen Ausdruck, dem Staat, die ganze Menschheit lebt, in jenem aber nur eine einzelne Seite derselben zur Entfaltung kommt. Das ist eine ernste bittere Lehre, für die ich von dem hohlen Demokratismus unserer Zeit keinen Dank erwarte; sie geht aber durch die Weltgeschichte hindurch, und wem es gefällt, meine früheren Dramen in ihrer Totalität zu studieren, statt bequemerweise bei dem einzelnen stehen zu bleiben, der wird sie auch dort schon vernehmlich genug, soweit es der jedesmalige Kreis gestattete, ausgesprochen finden."

Wie bei den übrigen schon vor Hebbel behandelten Stoffen, unterscheidet er sich auch hier in der Auffassung durchaus von seinen Vorgängern; nicht aus dem Streben nach Originalität, sondern weil er das Wesen der Dinge tiefer zu ergründen weiß.

Alle Früheren hatten Agnes Bernauer, die unglückliche schöne Baderstochter von Augsburg, als Märtyrerin verherrlicht, ihren Mord als eine Tat der Rachsucht, des Patriotismus oder des grausamen Standeshochmuts hingestellt. Hebbel weist die Notwendigkeit ihres Todes zugunsten des höheren Interesses nach. Er zeigt, daß der Herzog Ernst, der sie töten läßt, sein menschliches Fühlen für den Staat aufopfert, daß seiner echten Größe die Tragik heroischen Verzichtens innewohnt. Er zeigt weiter, daß der Sohn, der den Besitz der Geliebten über alles setzt, erst für das Herrscheramt, zu dem er geboren ist, erzogen werden muß. Agnes' Tod bedeutet

für ihren Gatten in ähnlicher Weise den Sieg des Pflichtbewußtseins über egoistisches, sinnliches Begehren, wie der Tod der Jüdin von Toledo für den König in Grillparzers Drama. Agnes fällt als Opfer ohne Schutz und ohne Kampf, und ihr Tod, der nicht den Schluß, sondern den Mittelpunkt der Tragödie bildet, kann die große aufrichtende Wirkung des Ganzen nicht beeinträchtigen. Dadurch unterscheidet sich „Agnes Bernauer“ am stärksten von „Maria Magdalene“, der sie im übrigen durch ihren geschlossenen knappen Aufbau, ihren Reichtum an Einzelzügen und die zwingende Beweiskraft der Motivierung am nächsten steht. Die Sprache ist noch schlichter als in dem Jugendwerke, glücklich durch einen leisen altertümlichen Hauch aus der Zeit der Handlung gefärbt.

Das weibliche Fühlen in seiner Urtiefe zu erfassen war Agnes so wenig wie eine der früheren Frauengestalten Hebbels geeignet, weil bei ihnen allen besondere Bedingungen der Persönlichkeit das für ihr Geschlecht Allgemeingültige gleichsam nur durch einen Nebel hindurchscheinen zu lassen. „Gyges und sein Ring“ (1854) zeichnet eine Frau, die, völlig von der Welt abgeschieden, ohne jede äußere Störung sich in der größten Einseitigkeit nach der spezifisch weiblichen Seite hin entwickelt. Ihr übertriebenes Schamgefühl empfindet schon den Blick eines Fremden als Befleckung, die um jeden Preis ausgelöscht werden muß. Vielleicht ist hier die Keuschheit ins Paradoxe übertrieben, aber alles fließt dann folgerichtig aus diesem, Rhodope vollkommen beherrschenden Gefühl hervor. Sie sagt sich: Nur mein Gatte darf mein Antlitz erblicken; so muß der, welcher es erblickt hat, mein Gatte werden und deshalb zuvor meinen früheren Gatten ermorden. Mit dem Mörder aber kann ich unmöglich in ehelicher Gemeinschaft leben. Und sie ersticht sich vor dem Altar, nachdem durch die Vermählung mit Gyges die Verletzung ihres Keuschheitsgefühls gesühnt ist.

Kandaules, der Gatte, erscheint nicht nur, wie in der von Herodot erzählten Sage, als Renommist. Hebbel leitet sein Handeln aus den tiefen Beweggründen seiner Natur ab. Als Nachkomme eines großen Geschlechts, als letzter der Herakliden will er für sein Volk eine neue Zeit heraufführen. Ihm fehlt die Pietät gegen die überlieferte Sitte, gegen das Historische, wie den Aufgeklärten, den Liberalen; er entwertet die alten Werte, ohne neue an ihre Stelle setzen zu können.

Hebbel glaubte, hier den Durchschnittspunkt gefunden zu haben, in dem die antike und die moderne Atmosphäre ineinander übergehen. Einen Konflikt, wie er nur in jener sagenhaften Zeit entstehen konnte, meinte er auf eine allgemein menschliche, allen Zeiten zugängliche Weise gelöst zu haben. Er wollte dem Drama keinen ideellen Hintergrund geben, aber zu seiner größten Überraschung stieg nach der Vollendung plötzlich, wie eine Insel aus dem Ozean, die Idee der Sitte als die alles bedingende und bindende daraus hervor.

In der Tat liegt darin ein Mittel zum vollen Verständnis der seltsamen Dichtung. Ein anderes finden wir in der Vergleichung Rhodopes mit der scheinbar von ihr so weit entfernten Gestalt der Nora im „Puppenheim" Ibsens, an die schon Hebbels Mariamne denken läßt. Hier wie dort wird die schlummernde, traumhaft das Leben als ein Gegebenes hinnehmende Seele einer Frau aufgeweckt zu selbständigem Leben und Empfinden — hier wie dort glaubt der Mann an ihr einen Besitz zu haben, mit der er nach Belieben schalten darf, und muß seinen Irrtum aufs schwerste büßen. In beiden Dramen wird das Recht der Frau auf Achtung ihrer Eigentümlichkeit beansprucht und siegt am Schlusse. Aber während bei Ibsen alle Linien im klaren und kalten Lichte der Wirklichkeit scharf hervortreten, taucht Hebbel seine Gestalten in die dämmernde Beleuchtung des Mystischen. Der Ring des Gyges, der für den eigentlichen Zweck des Dichters überflüssig ist, erfüllt die Aufgabe, das Gefühl geheimnisvoller Naturzusammenhänge, eines für die Vernunft unauflösbaren Rätsels in den Erscheinungen, zu erwecken. Hebbel dachte daran, das Drama auf das französische Theater zu bringen, und gewiß hat er mit seinen Worten recht, daß es äußerlich dem Racine so nahe steht wie innerlich fern. Denn ebenso wie bei dem großen französischen Tragiker verbindet sich auch hier mit strengen, der Antike entlehnten Formen eine weiche, durchaus moderne Gesinnung, eine tiefe Innerlichkeit, und dem Ideal der klassizistischen Kunst, der edlen Einfalt und stillen Größe der Alten, ist kaum eine neuere Dichtung in ihrer Form so nahe gekommen, wie diese.

Nur einem in sich völlig gefestigten, alle Mittel seiner Kunst beherrschenden Dichter konnte ein solches Werk gelingen. Die günstigen häuslichen Verhältnisse Hebbels, die Anerkennung seines Schaffens durch wenige, aber die Besten, das eigene Gefühl der Reife, ließen

ihn jetzt mit höchster Dankbarkeit nach oben blicken. Bittend ruft er aus:

„Götter öffnet die Hände nicht mehr, ich würde erschrecken,
denn ihr gabt mir genug; hebt sie nur schirmend empor!"

Nun sammelte er seine ganze Kraft zu einem Drama, in dem er seinem Volke die Nibelungen, die größten Gestalten der deutschen Sage, auf der Bühne vor Augen stellen wollte.

Vor ihm hatten schon Fouqué und Raupach um diesen Preis gerungen, eben war die große Nibelungendichtung Richard Wagners entstanden. Bescheiden beschränkte Hebbel seine Absicht darauf, den dramatischen Gehalt des alten Epos flüssig zu machen. Allein, trotzdem er den poetisch-mythischen Gehalt nicht ergründen wollte, konnte er seiner ganzen Natur nach das Mythische nicht völlig ausschalten. Fünf Jahre, von 1855 bis 1860, verbrachte er in freilich oft unterbrochener Arbeit über dem Werke, und es entstand eine Trilogie von elf Akten.

Hebbel verzichtete auf die geheimnisvollen Hilfsmittel der nordischen Sage (Siegfrieds doppelte Vermählung, der Trank des Vergessens), weil sie seiner, schwerlich zutreffenden, Ansicht nach einem modernen Publikum zu viel zugemutet hätten, und ließ die Menschen in voller Freiheit handeln. Er löste die Basreliefs des alten Liedes von der Wand und führte das Ungeheuerliche auf das Allgemein-Menschliche zurück, ohne den Kern anzutasten, weil er sich hier als Dolmetscher eines Höheren fühlte. „Man muß", sagt er, „bei einem solchen Stoffe auf neun Zehntel der Kultur Verzicht leisten und mit dem Rest doch auskommen, ohne trocken zu werden. Daß ich mich selbst verleugnet habe, wird eine gerechte Kritik früher oder später einräumen, ich wollte dem Publikum bloß das große National-Epos ohne eigene Zutat dramatisch näher rücken."

Man braucht nur Geibels „Brunhild", die während der Entstehung von Hebbels Drama erschien, mit diesem zu vergleichen, um zu erkennen, daß jeder Versuch, die Vorgänge, die Gestalten und den Geist des Nibelungenliedes dem modernen Fühlen zu nähern, dem Stoffe seine Größe und seinen eigentümlichen Charakter nimmt. Dort wurde Brunhild zu einer gefallsüchtigen, wegen verschmähter Liebe sich rächenden Frau, bei Hebbel erscheint sie in

ihrem Fühlen riesenhaft; sie und Siegfried sind die letzten eines absterbenden Geschlechts.

Wieder stehen wir, wie so oft bei Hebbel, an der Wende zweier Weltalter. In Hagen stellt sich das alte dar mit seiner Härte, seinem Mangel an höherer Sittlichkeit, seinem ungezähmten Haß und Neid, und selbst die Treue wird ihm zur Schuld. Die Nibelungen müssen untergehen, weil der Meineid an Siegfrieds Leiche sie alle als verblendete, in enger Selbstsucht befangene Menschen gezeigt hat. Krimhild, die in ihrer stillen Milde der neuen Zeit angehört, stirbt innerlich ab und hat in verzweifelter Zerrissenheit das Rächeramt zu vollziehen.

Die neue Epoche des Christentums verkörpert am Schlusse Dietrich von Bern, heldenhaft, aber demütig, selbst als die Kronen der Welt in seine Hand gelegt werden.

Auch der gewaltigen Kraft Hebbels ist es nicht gelungen, den epischen Charakter des Nibelungenstoffes zu überwinden. Auch bei ihm überwiegt das Geschehen die inneren, im Handeln zum Ausdruck kommenden Vorgänge, obgleich der kräftige Zusammenprall der Gegensätze an den Höhepunkten und die gerade hier bewundernswerte Tiefe der Charakteristik den Anschein des Dramatischen hervorruft. Wenn die „Nibelungen“ gegenwärtig auf der Bühne unter allen Werken Hebbels den größten Beifall finden, so verdanken sie das dem nationalen Gehalt und der Verständlichkeit der Zeichnung, die von dialektischer Erörterung schwerer Probleme nicht durchsetzt und übersponnen wird, wie es in den früheren Dramen des Dichters so häufig geschah.

Einen echt dramatischen Stoff, der schon eine Anzahl von Dichtern, unter ihnen Schiller, angezogen hatte, ergriff Hebbel im „Demetrius“ (1855—1863), aber auch ihm nahm der Tod (am 13. Dezember 1863) die Feder aus der Hand, ehe das Werk vollendet war. Anfänglich hatte ihn, wie so viele, die Absicht angeregt, Schillers Bruchstück zu ergänzen. Damals war in weiteren Kreisen nur jener für die Ausführung unbrauchbare Entwurf der Fortsetzung bekannt, den Körner aus Schillers hinterlassenen zahlreichen und stark voneinander abweichenden Plänen zusammengestellt hatte. Aber auch abgesehen davon, hätte die gänzlich verschiedene Natur Hebbels es ihm unmöglich gemacht, im Geiste Schillers fortzufahren, und bald kam er zu der Überzeugung, es könne ebensowenig jemand

dort anfangen weiter zu dichten, wo Schiller aufgehört, als jemand dort zu lieben anfangen könne, wo ein anderer aufgehört. Noch dazu meinte er fälschlich, durch Körners Andeutungen verführt, daß Schiller seinen Helden in den letzten Akten als bewußten Betrüger um die Behauptung seines unrechtmäßigen Thrones habe kämpfen lassen wollen, was nicht zutraf.

So baute er denn sein Werk ganz selbständig auf, ließ, wie Schiller in seinem ursprünglich geplanten ersten Akte, den Helden zuvörderst in der Niedrigkeit erscheinen und mischte in dieses Bild die Stimmungen der eigenen schweren Jugendzeit hinein.

Sein Demetrius ist in dem Augenblicke vernichtet, als er die Unrechtmäßigkeit seines Anspruchs auf die Krone erkannt hat, und denkt nur noch an die Rettung der Freunde, die ihm ihre Hilfe geliehen haben. Er geht daran zugrunde, daß er für den Beruf des Usurpators, den ihm das Schicksal aufzwingt, zu edel und zu rein ist. Aber diese Lösung bringt die Gefahr mit sich, daß der Held dem Schicksal ohne Gegenwehr zum Opfer fällt und so an die Stelle mächtiger Tragik das drückende Gefühl des Untergangs einer reinen, schuldlosen Natur tritt.

Es sei daran erinnert, daß Hebbel schon früher in Genoveva, Maria Magdalene, Agnes Bernauer und Rhodope ähnliche Schicksale dargestellt hat, aber dort waren in Golo, Meister Anton, dem Herzog Ernst und Kandaules ihnen Gestalten zur Seite gestellt, deren leidenschaftliche Energie den Mangel der Kraft in den weiblichen Charakteren ausgleichen konnte. Außerdem waren jene Opfer des Schicksals sämtlich Frauen, deren Geschlecht an sich das Fehlen energischen Widerstandes leichter verschmerzen läßt.

Neben den vollendeten Werken Hebbels ragen in seiner Werkstatt wie gewaltige, vom Meißel nur roh bearbeitete Granitblöcke eine Anzahl von unausgeführten dramatischen Gestaltungen sagenhafter und historischer Vorgänge auf. Aus den Jugendjahren vor der „Judith" stammt der „Mirandola", eine Vorstudie zur „Genoveva" und, ebenso wie „Der Vatermord" (1831), von den damals herrschenden Moderichtungen des Räuber- und Schicksalsdramas beeinflußt. In München treten vor sein Auge eine Reihe großer historischer Persönlichkeiten: Julian Apostata, die Jungfrau von Orleans, Napoleon — Gestalten, von denen dann manches auf Holofernes, Judith und Herodes überging. Weiter Alexander der

Große, in seinem Innern zerrissen durch den Zweifel, ob er der Sohn Philipps oder des Jupiter Ammon sei, ferner, lange Zeit hindurch abwechselnd als Drama und als Roman geplant, „Die Dithmarschen“, das Bild der eigenen Volksgenossen des Dichters in ihrer trotzigen Freiheitsliebe, die sich in der Schlacht bei Hemmingstedt gegen die Dänen glänzend bewährte.

Der größte unter diesen Plänen war der zum „Moloch“, von 1837 bis an Hebbels Tod hin immer wieder erwogen und in immer neuen Versuchen doch nicht ausgestaltet, sicher die tiefste Idee unter allen, die in dem Dichter aufkeimten, aber gerade deshalb der Versinnlichung die höchsten Schwierigkeiten bietend. Er wollte darin den Entstehungsprozeß der durch den ganzen Verlauf der Geschichte fortdauernden, wenn auch durch die Jahrhunderte beträchtlich modifizierten religiösen und politischen Verhältnisse veranschaulichen. Rom, Karthago, die deutschen Urzustände sollten den Hintergrund bilden, das Thema war der Eintritt der Kultur in die barbarische Welt. Von Hiram, einem Flüchtling des von den Römern zerstörten Karthagos, wird der Glaube an den Moloch, den von ihm mitgeführten eisernen Klumpen, benutzt, um die Barbaren den Gebrauch ihrer körperlichen und geistigen Kräfte zu lehren, sie den Wert der Kultur erkennen zu lassen und sie zu Werkzeugen seiner Rache zu bilden, indem er die Sehnsucht nach Italien in ihnen erweckt. Aber der blinde Götzenglaube an den Moloch wächst zu einer inneren Macht, die Hiram selbst anerkennen muß, und als deren Opfer er fällt. So stellt sich hier die Gottesidee in ihren Anfängen dar, wie sie aus furchterfüllter Anbetung des Unbekannten zu dem mächtigsten Faktor des Seelenlebens wird.

Die weiteren Entwicklungsstadien der Menschheit bis zur Gegenwart sind der Hauptgegenstand von Hebbels vollendeten Dramen und den weit zahlreicheren Entwürfen. Das betrifft z. B. das große Fragment „Die Schauspielerin“ (1848—1850). Eine Frau will deshalb, weil der Mann, den sie liebte, ihrer unwürdig war, sich an dem ganzen Geschlechte rächen. Sie wird Schauspielerin, um durch die Gestalten der Dichtung Liebe zu entzünden, ohne sie zu erwidern. Aber eine neue Leidenschaft zu einem andern Manne entsteht in ihr; dieser will im Duell mit dem Nichtswürdigen sein Leben für sie wagen, und aus Sorge um den Geliebten rechnet sie nun dem Geschlechte nicht mehr an, was das Individuum

verbrochen hat. In Eugenie, der Schauspielerin, setzt sich das freie Weib mit seinen Rechten durch, mit seinen neuen Gefühlen; sie empfindet die Befleckung der Seele schwerer als die des Leibes, sie verlangt für sich das Recht unbeschränkter Bestimmung über ihr Schicksal, gleiche Achtung wie der Mann. Hier scheint die Lösung einer der Hauptfragen der Gegenwart versucht zu sein; aber der Schein trügt, denn der Kampf der Geschlechter wird nicht beendet, sondern nur in eine andere, edlere Form hinübergeführt.

In dem phantastischen Zukunftsbilde „Zu irgend einer Zeit" (1843—1848) hat Hebbel auch in die dunkle Ferne hinauszuleuchten gesucht. Das satirische Gemälde zeigt die Menschheit durch den Kommunismus wieder auf die Stufe der Tierheit zurückgesunken, auf der die blinde Notwendigkeit allein herrscht.

Auch in diesen Ansätzen, die eine künstlerisch genügende Gestaltung kaum erhoffen lassen, bekundet sich doch allenthalben das, was Hebbel von der großen Masse der Dichter seiner Zeit unterscheidet, nämlich das Streben, die Menschen durch Behandlung der tiefsten Lebens- und Gesellschaftsprobleme innerlich zu erschüttern und zu bereichern, nicht aber einem äußeren Schönheitskultus zu huldigen und das Bedürfnis nach leidenschaftlichem Erleben durch die alten, abgenutzten Konflikte und ihre konventionellen Lösungen zu befriedigen.

Solange die große Masse der Zuschauer nur solche Forderungen im ernsten Schauspiele erfüllt sehen wollte, konnte Hebbel ihr Dichter nicht sein, trotzdem es bei ihm gewiß nicht an äußerem dramatischem Leben und sinnlicher Fülle der Darstellung fehlt. Er selbst hat in seinen zahlreichen kritischen Arbeiten sein Wollen und dessen Berechtigung überzeugend dargelegt, zumal in den drei großen Aufsätzen „Mein Wort über das Drama" (1843), „Vorwort zu Maria Magdalene" (1844) und „über den Stil des Dramas" (1847). Bei seinen Lebzeiten hat er nur einige begeisterte Anhänger gefunden, dann war er bis zum Ende des Jahrhunderts fast vergessen. Erst Ibsen bahnte ihm den Weg zur allgemeinen Anerkennung als der größte deutsche Dramatiker nach Schiller, und gleichzeitig erwuchs eine neue Bühnenkunst, die den seelischen Forderungen der Gestalten Hebbels zu genügen vermochte. Die Dunkelheit der psychologischen Voraussetzungen wurde so einem in der Lösung solcher Probleme geübten Geschlecht aufgehellt und die wür-

dige Gesamtdarstellung, zuerst durch Karl Zeiß in Dresden, bürgerte Hebbels Werke auf den deutschen Theatern ein. Schnell aber, schon mit dem zweiten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts, schwand die günstige Konstellation. An Stelle der Problemdramatik, der Zergliederung der Seeleninhalte, sollte nun ihr voller Sturm sich von keinem Denken getrübt im Drama ergießen, und damit war vorläufig wieder die Zeit Hebbels abgelaufen.

Die Hindernisse, die in seinem Pessimismus, seiner Bevorzugung des Anormalen vor dem Allgemein-Gültigen, in der Mischung von sinnlicher Glut und kalter dialektischer Erörterung, der Einkleidung moderner Probleme in historische Gewänder beruhen, sind leichter zu überwinden als die Dunkelheit seiner psychologischen Voraussetzungen, deren Fäden oft nur mit Mühe verfolgt werden können. Aber gerade in diesem Punkte hat der größte seiner Nachfolger, Ibsen, den früheren passiven Widerstand gebrochen, und so sind heute die Schwierigkeiten für das volle Verständnis Hebbels nicht mehr so hoch, wie bei seinen Lebzeiten, als er auf der Bühne fast allein stand.

Otto Ludwig.

Der einzige, der Hebbel in dem ernsten Streben nach einem zeitgemäßen, durch inneren Gehalt und Kunstwert vollwichtigen Drama hätte zur Seite treten können, war Otto Ludwig, der am 11. Februar 1813 zu Eisfeld in Thüringen geboren war und nach langer schwerer Krankheit in Dresden am 25. Februar 1865 starb. Aber der Mangel an zusammengefaßter, unbeirrt dem Ziele künstlerischen Schaffens zustrebender Kraft, das Ringen mit den technischen Problemen und die Unsicherheit des Urteils über die eigenen Leistungen nahm ihm die Möglichkeit, in einer längeren Reihe von großen Werken seine künstlerische Eigenart auszuprägen. Er sagte: „Das Schöne wird nie fertig, immer könnt' es noch schöner sein."

In unablässigem Grübeln zerstörte er sich die Fähigkeit des Hervorbringens, und es war eine Tat der Verzweiflung, daß er sich schließlich an Shakespeare als den in allem unbedingt mustergültigen Dramatiker anklammerte. Mit einem gewissen Rechte sind deshalb seine hinterlassenen Erörterungen über das künstlerische Schaffen „Shakespeare-Studien" betitelt worden, obwohl sie keineswegs ausschließlich Shakespeare gelten.

In manchen Beziehungen steht Ludwig dem Altersgenossen

Hebbel sehr nahe: in der Abweisung des klassizistischen Schönheitsdramas („Schön ist alles, nichts ist häßlich, wenn's nur an seiner rechten Stelle steht"), in dem Verlangen nach zeitgemäßem Inhalt, der Aussöhnung von Kunst und Leben, in der Erkenntnis, daß die Geschichte des Tragischen sich als eine Geschichte der ethischen Interpretation der seelischen Konflikte darstellt.

Aber er lehnt das Problemdrama ganz ab und will von der Dichtung nicht zu Gedanken, sondern zu Stimmungen hingeleitet werden. In dem Einflusse der Philosophie und der Antike sieht er die Ursachen, die Schiller und seine Nachfolger vom wahren Wege abgeführt haben. „Aus der Irre, in die wir durch die Reflexion geraten sind, kann uns", wie er sagt, „nur Reflexion befreien; wir müssen uns durch sie von ihr befreien." Unsere großen Dichter hatten sich eine andere Aufgabe gestellt als die dramatische, das Drama war ihnen nur Mittel, und es hat dafür büßen müssen. Nun gilt es, den Weg zum Drama zurückzufinden, die dramatische Aufgabe der Zeit zu erkennen, und diese sieht er in der Unterdrückung des Lyrischen und Idyllischen und in der Neubildung der großen Leidenschaften und der männlichen Tatkraft. Aus dem gegenseitigen Verhältnisse des Dichters, der Schauspieler und des Publikums, der wesentlichen Faktoren des Dramas, will er seine Technik entwickeln, und er gelangt zu der Erkenntnis, daß das Drama zu den gemeinen Bedürfnissen der Menge herniedersteigen müsse, die, wie Ludwig sagt, das Theater besucht, nicht um von den Mühen des Lebens, sondern von dem Leben selbst auszuruhen. Der Dichter soll allen etwas bringen. Indem er fortwährend die Gesamtheit der menschlichen Kräfte in ein lebendiges Spiel versetzt — denn jene verschiedenen Anforderungen gehen wesentlich aus dem einseitigen Vorwiegen einer derselben hervor — stellt er in dem einzelnen Zuschauer, wie sehr besondere Lebensstellung, Erziehung, Lebenserfahrungen, besondere tägliche Berufsarbeit ihn auch zerstückelten und unter höchstmöglichster Ausbildung einzelner Bruchteile seines Wesens die anderen in Übungslosigkeit verkümmern ließen, wenigstens für die kurze Zeit der vollen Kraft seines Zaubers, die ursprüngliche Ganzheit des Menschen wieder her.

In dem Dichter Otto Ludwig ist der stärkste Trieb der nach Wahrheit, nach unverfälschter Wiedergabe der Wirklichkeit. Wie nahe er diesem Ziele kam, lehrt sein erstes aufgeführtes Drama „Der

Erbförster" (1845—1849). Wie alle Dichtungen Ludwigs ist auch diese langsam und unter großen Mühen aus einer Fülle von Entwürfen emporgewachsen. Seine eigenen Forderungen geben zugleich das Wesen des Stückes: „Die Motive schnell aufeinanderfolgend und dringlich. Keine Spur von Weichlichkeit, eine Gestalt immer kräftiger als die andere, aber keine abenteuerlich. — Sprache kernig, volksmäßig, anschaulich, derb, sprichwörtlich, kurz: lutherisch. — Der rauschende Wald muß dem Stücke stets über die Schulter sehen. — Schöne, nicht zu enge Wirklichkeit." Aber wenn Ludwig weiterhin fordert, das Stück müsse „ohne Nachlaß wachsen, in Iffland zu wurzeln scheinen und mit dem Wipfel an Shakespeare rühren, und alles solle plan sein, nichts — weder in Charakter noch Situation — gesucht oder abenteuerlich", so hat er dem eigenen Anspruch nicht zu genügen vermocht.

Der Oberförster Christian Ulrich ist eine ähnliche Natur, wie Hebbels Meister Anton. Wie jener in seinem Denken durch das Standesbewußtsein und die den unteren Ständen eigentümlichen Begriffe von Recht und Ehre eingeschränkt wird, verschwindet diesem die Wirklichkeit und ihre Bedingungen hinter den dichten grünen Bäumen seines Forstes, mit dem sein Leben verwachsen ist.

Während er sein Recht zu behaupten glaubt, begeht er nicht nur eine Reihe von schweren Unrechtmäßigkeiten, auch sein klares Auge verliert die Fähigkeit der scharfen Unterscheidung, er wird dadurch eine Beute unglücklicher Zufälle, die ihn zum Verbrecher, zum Mörder seiner Tochter machen. Aber hier waltet nicht das Schicksal wie bei Werner und Müllner, wo eine unglückselige Verknüpfung kleiner Umstände das Fürchterlichste bewirkt, sondern diese Zufälle werden nur bedeutsam, weil ein aufs höchste gereiztes Gefühl die Überlegung vernichtet und einen vorher ruhigen Mann zum unbesonnenen Handeln im wilden Jähzorn treibt. Shakespeares „Othello" ist sichtbar das Vorbild dieser Entwicklung. Wie dort, ist auch im „Erbförster" die ungeheure Verblendung, die Selbstzerstörung des Helden der eigentliche Inhalt des Dramas, und sie steigert sich so lange, bis sie ihn völlig überwältigt hat.

Um so tiefer wirkt diese Tragödie, da sie sich der Formen des bürgerlichen Trauerspiels bedient, das der gewaltigen, die höchste tragische Erschütterung bewirkenden Leidenschaft so selten Raum gibt, und da die Menschen in Sprache und Gebaren schlicht

und naturwahr, ohne jedes Pathos auftreten. Der Schwierigkeit, in dieser Beschränkung einen Schicksalsverlauf anschaulich und überzeugend darzustellen, ist Ludwig freilich nicht Herr geworden; das Kleinliche in den Motiven der letzten Akte läßt den Zuschauer die großen Absichten des Dichters verkennen, und die Handlung scheint in ihrem zweiten Teile mehr von außen als von innen her ihren Antrieb zu empfangen. Doch ist dieser Mangel vom Standpunkte Ludwigs aus nebensächlich, denn er erstrebte ja im Kunstwerke die Entfaltung einer Stimmung, alles andere war ihm nur Mittel dazu, und er forderte, daß, wer das Wesen des Werkes bestimmen wolle, sich an den Eindruck, nicht an das Mittel halten müsse.

Aus der Natur der Berge und ihrer Menschen, der Weltabgeschiedenheit des Forsthauses, dem „Milieu", ergibt sich die seltsam gemischte Wirkung des „Erbförsters": frische würzige, die Brust weitende Waldluft, freie schöne Gottesnatur, und in den Menschen dumpfe Beschränktheit, nichtiges Wollen und kleinliches Vollbringen.

Die beiden ersten Faktoren des Dramas, der Dichter und der Schauspieler, kommen hier zu ihrem Rechte, aber der Anspruch des Publikums auf klar einleuchtenden, unmittelbar erfaßbaren Ausdruck der Absichten des Dichters ist nicht erfüllt.

Als eine Kriegserklärung gegen die Unnatur und die konventionellen Manieren der jetzigen Theaterpoesie sowohl als der Schauspielkunst hat Otto Ludwig seinen „Erbförster" bezeichnet. Aber es fehlte diesem Aufruf an sein Volk die überzeugende Kraft, um die große Masse zu seinen Fahnen zu locken, wenn auch einzelne der Besten ihm zujauchzten.

Nur noch ein dramatisches Werk Ludwigs ist bei seinen Lebzeiten auf der Bühne erschienen: „Die Makkabäer" (1850—1852). Wieder war unter schwerem Ringen aus immer neuen Umformungen des der Bibel entnommenen Rohstoffes die endgültige Gestalt erwachsen. Ursprünglich, als das Stück noch „Die Makkabäerin" hieß, standen im Mittelpunkte die beiden feindlichen Frauen des Priesters Judah, und seine Kämpfe bildeten nur einen Hintergrund von äußerlicher, opernhaftiger Lebhaftigkeit. In der zweiten Bearbeitung wurde die ältere Gattin Lea zur Mutter des Judah, und ihr trat gegenüber dessen junge Gattin Naemi, von ihr gehaßt und verachtet. Von höherer Wichtigkeit wird nun der Gegensatz zwischen Judah und

seinem jüngeren Bruder Eleazar, den die mütterliche Eitelkeit auf den Thron in Jerusalem erheben will.

Aus der breiteren Form dieses zweiten Versuchs haben sich dann durch Zusammenziehung und stärkere Hervorhebung des Dramatischen „Die Makkabäer" in ihrer letzten Gestalt herausgebildet. Wie im „Erbförster" geben auch hier die Bedingungen von Zeit und Raum die das Ganze beherrschende Stimmung. Nirgends kommt, wie bei Schiller und seinen Nachfolgern, das unbedingte freie Ich zur Erscheinung, die Menschen sind eng gebunden durch die Vorurteile und Eigenheiten ihres Stammes und Zeitalters, das zeigt sich namentlich darin überzeugend, daß sich das Volk blind unter die Herrschaft des Gottes, den es sich nach seinem Bilde erschaffen hat, stellt. Aus diesem Gottesglauben fließt die Stärke Judahs und der Seinen, aber auch ihr Verderben. Das tragische Schicksal des großen schlichten Helden Judah beruht darin, daß er sein Volk aus den engen Grenzen dieses blinden Glaubens nicht zu lösen vermag.

Es ist schwer zu erkennen, weshalb Ludwig neben Judah noch seine Mutter als Märtyrerin der echten Gläubigkeit gestellt hat, wenn man nicht die Entstehungsgeschichte des Stückes berücksichtigt. So wie es jetzt vorliegt, läßt es die Teilnahme zwischen den beiden Hauptgestalten unentschieden schwanken, und die Handlung ist gezwungen, mühsam ihren Weg von der einen zur andern zu suchen. Dabei empfindet man noch dazu, daß dem Dichter über ihrem persönlichen Schicksal das Schicksal ihres Volkes, als das wichtigere, steht. Wir haben hier einen jener Ansätze zur dramatischen Massenpsychologie, wie in Kleists „Robert Guiskard", Grabbes „Hermannsschlacht", Hebbels „Judith". Ihnen ist Ludwig in der Zerlegung und Zusammenfassung der Gesamtinstinkte und -stimmungen durch einzelne Sprecher mindestens ebenbürtig. Der Stil der Makkabäer erlaubte ihm, auf die kleinen Mittel des „Erbförsters" zu verzichten. So träte hier die große tragische Wirkung rein zutage, würde sie nicht durch die Unruhe der Komposition, die jenem organischen Fehler des Dramas entstammt, getrübt. Nur dieser Ursache ist es zuzuschreiben, daß Ludwigs Werk so selten auf der Bühne erscheinen darf, denn sein Gegenstand, die reife ruhige Schönheit der Form, die leicht erfaßbaren Grundmotive der Vaterlandsliebe und des Familiensinnes, das einfache Heldentum Judahs, die Mutter-

treue und der leidenschaftliche Stolz Leas — alles das ist theatralisch wirksam, ohne Schwierigkeit zu erfassen und müßte Begeisterung wecken, obwohl Ludwig die billigen Effekte der Durchschnittsdramatiker seiner Zeit durchaus vermieden hat.

Übermäßige Reflexion, die immer wieder das Geschaffene zerstörte, hat Ludwig abgehalten, andere dramatische Werke zu veröffentlichen. Die zahlreichen äußerlich fertigen Stücke und unausgeführten Pläne, die sich in seinem Nachlasse vorfanden, bezeugen in trauriger Weise, wie er seine Kraft im Ringen mit diesem Widerstand aufrieb.

Wenn er z. B., gleich Hebbel, Agnes Bernauer als Heldin eines Trauerspiels ins Auge faßt, so leitet er ihr Schicksal zunächst ab aus einer äußerlichen Intrige eines tückischen Liebhabers, so daß sie als eine Art Genoveva erscheint; dann schwankt er, ob die ungleiche Ehe in sich verunglücken oder ob die Gewalt des Staates und der Politik den Bund sprengen soll; dann wieder entscheidet er sich, Agnes als durch Eitelkeit und Ehrgeiz verblendet hinzustellen, und erst als der Gatte an ihr irre geworden ist, ihre reinere Liebe erwachen zu lassen, und endlich ließ er den Seelenbund durch das höhere Staatsinteresse zerstören, gelangte also äußerlich zu einer ähnlichen Lösung wie Hebbel. Aber während dieser, gleich dem Löwen der Fabel, nur einmal auf die Beute springt, mag er sie bewältigen oder nicht, umschleicht Ludwig den ersehnten Gegenstand von allen Seiten und wiederholt den Angriff immer wieder, weil ihm das Zutrauen zur eigenen Kraft, die naive sichere Erfassung des Zieles mangelte.

Vergeblich haben so kundige Bearbeiter wie Ernst von Wildenbruch, Wilhelm Buchholz, Josef Lewinsky und Christian Otto das äußerlich ganz abgeschlossene Drama „Das Fräulein von Scudery“ für die Bühne zu retten gesucht; der organische Fehler, daß, wie in den „Makkabäern“, das Interesse von dem eigentlichen Helden zu einer anderen Gestalt übergeht, und der epische Charakter der Novelle E. Th. Hoffmanns, aus der Ludwig den Stoff geschöpft hat, haben den Erfolg gebrochen, den die feine psychologische Motivierung des romantischen Vorgangs verdient hätte.

Man fragt sich, wie Ludwig dazu kam, gerade mit Vorliebe solche Stoffe zu wählen. Die Erklärung lag darin, daß es ihn reizte, durch eine höhere Mannigfaltigkeit der Grundmotive jenes reiche äußer-

liche Leben zu ersetzen, das seit Schiller auf der deutschen Bühne herrschend geworden war und das durch die Schwäche kleiner Nachahmer und den Einfluß der französischen Vorbilder immer mehr die Charakteristik, die tiefere Begründung und das echte dramatische Leben verdrängt hatte.

Gerade weil Ludwig hier bessernd eintreten wollte, wählte er seine Gegenstände mit Vorliebe aus demselben Gebiete wie die Gegner: Wallenstein und Marino Falieri, Friedrich II. und König Alfred von England, Maria Stuart und viele ähnliche historische Heldengestalten, schließlich Tiberius Gracchus, tauchten vor seinen Augen auf, aber sie gewannen keine festen Umrisse, trotz allen Ermahnungen, die der Dichter an sich selbst richtete, indem er sich zurief: „Gradlinig, einfachst und gedrängt, geschlossen, ja kein Verästeln ins Unendliche“ usw. Vergeblich suchte er sich die durch Reflexion entstandenen Figuren lebendig zu machen, vergeblich las er immer wieder im Shakespeare, um nicht ins „Mikroskopische“ zu geraten — er konnte das „Stricheln und Punktieren“ sich nicht abgewöhnen und verlor dabei die Richtungslinien aus den Augen. Ludwig besaß eben nur die eine Hälfte der besonderen Begabung, die den Dramatiker bedingt; aber gerade den Teil, der bei den deutschen Dichtern meist schwächer ausgebildet ist. Er kannte die technischen Bedingungen nur allzu genau, aber indem sich ihm die ganze Summe dieser Bedingungen im Augenblicke des Schaffens darstellte, verlor er die notwendige Unmittelbarkeit und Sicherheit des Gestaltens. Trotzdem er ein echter, ursprünglicher Künstler war, gehörte er doch zu den Vertretern des Epigonentums, das nicht imstande ist, der Kunst neuen Gehalt und neue Formen zu verleihen. Er sah wie Moses sein Volk in der Wüste umherirren und suchte durch unablässige Selbstbeobachtung in seinem Innern den Wegweiser aufzufinden, aber die Zeichen trogen immer wieder und er klammerte sich schließlich verzweifelt an das Bild Shakespeares, das ihm, wie er glaubte, den festen Halt gewährte. Gewiß hätten auch andere hier einen Stützpunkt zu finden vermocht, aber als die „Shakespeare-Studien“ 1871 erschienen, ergriff keiner die dargebotene Hand.

Die siebziger Jahre.

Als die deutsche Einheit auf den Schlachtfeldern Frankreichs wiedergewonnen, das Kaiserreich in Versailles neu aufgerichtet worden war, da hoffte man, daß auch dem Theater durch die starke Entfaltung des nationalen Geistes eine neue Blüte erwachse aus derselben Kraft, die sich in den Schlachten offenbart hatte. Allein der tiefe Stand der künstlerischen Bildung, das Überwiegen des gemeinen Materialismus, der gerade in den Jahren nach dem Kriege seine Orgien feierte, vor allem aber die Verkommenheit der Schauspielkunst ließ diese Hoffnungen zuschanden werden.

Die Werke Goethes und Schillers wurden noch gegeben aus einem gewissen Anstandsgefühl, oder um reisenden Vituosen Gelegenheit zur Betätigung ihrer Künste zu bieten, aber es fehlte diesen Aufführungen die liebevolle Sorgfalt, das Eindringen in den Geist der Dichtungen, und rücksichtslos wurde alles gestrichen, was keine augenblickliche äußere Wirkung verhieß.

Zu keiner Zeit war die Klage der höher strebenden Dichter berechtigter, daß die Leiter der Bühnen ihnen den Zugang versperrten. Wenn einzelne Hoftheater hier und da Werken edleren Stiles ihre Tore öffneten, so war diese ungewöhnliche Gunst fast immer persönlichen Beziehungen oder einer unklaren, dem Idealen zugewandten Neigung der Intendanten zu verdanken und kam deshalb meist nur den Dilettanten zugute.

Nur ganz selten stand ein höheres Talent auf und wußte sich durchzuringen. Albert Lindner erntete für sein kräftiges Römerdrama „Brutus und Collatinus“ 1866 Beifall und den von König Wilhelm I. von Preußen gestifteten Schillerpreis, aber die Erwartungen, die dieses Werk erregt hatte, erfüllten sich später nicht, und der Dichter endete als ein Opfer vergeblichen Strebens im Irrsinn.

Eine stärkere Natur und größere Schmiegsamkeit besaß Adolph Wilbrandt. In liebenswürdigen, bühnenmäßig gearbeiteten Lustspielen, wie „Die Maler“ (1872), bewährte er seinen feinen künstlerischen Sinn, in den Tragödien „Arria und Messalina“ (1874) und „Nero“ (1876) malte er in demselben Stile wie gleichzeitig Makart, der Repräsentant dieser Kunstperiode, Szenen aus dem üppigen Rom der Kaiserzeit und gewann auf diese Weise das Publikum, das im Theater nur Sinnenreiz suchte.

Temperamentvoll, aber zu sehr auf äußere Wirkungen hinstrebend, zeigte sich der Maler und Dichter Arthur Fitger in seiner „Hexe“ (1876). Durch die Kühnheit, mit der hier ein freies, freilich nicht tiefes Denken dem Dogma sich entgegenstellt, erregte das Stück Aufsehen und fand in gewissen Kreisen begeisterte Zustimmung. Ebenso grell sind die Farben in Fitgers folgenden Werken „Von Gottes Gnaden“ (1884) und „Die Rosen von Tyburn“ (1888), denen der Bühnenerfolg versagt blieb.

Mit scheinbar psychologischer Vertiefung und äußerlich modern anmutend schilderte Richard Voß in seinen zahlreichen Dramen mit Vorliebe Frauennaturen krankhafter Art: „Magda“ (1875), „Mutter Gertrud“ (1885), „Alexandra“ (1886), „Eva“ (1889). Der geschickte Aufbau und die sichere Berechnung der Wirkungen konnten aber auf die Dauer nicht über das Peinliche seiner Stoffe und die innere Unwahrheit hinwegtäuschen.

Voß war in bezug auf die Stoffwahl und die Behandlungsweise stark beeinflußt von den französischen Sittenstücken. Die Besiegten von 1871 wurden auf der deutschen Bühne die Herrscher. Die Gesellschaft des zweiten französischen Kaiserreichs hatte sich abgespiegelt in jener dramatischen Gattung, deren Hauptvertreter der jüngere Alexander Dumas ist. Seit der „Kameliendame“ (1852) hatte er eine große Reihe von Stücken geschrieben, in denen er die vornehmen Kreise von Paris mit ihrer moralischen Skrupellosigkeit, ihrer Jagd nach Geld und Genuß, ihren eleganten Männern und Frauen schilderte. Mit dem Glorienschein der Schönheit und unverdienten Unglücks wird die gefallene Frau und die Ehebrecherin verklärt, als ein Problem von höchster Wichtigkeit für diese Gesellschaft erörtert Dumas immer von neuem das Verhältnis von „monde“ zu „demimonde“. Seine Ansichten legt er gewöhnlich einem erfahrenen Weltmanne in den Mund, der dem Treiben der anderen überlegen zusieht und die meist nicht sehr umfangreiche, aber stets spannend geführte Handlung lenkt. Der glänzende Firnis eines witzigen Dialogs verdeckt die dramatischen Schwächen der Bilder, meist um eine große Szene gruppiert, in der die Gegensätze mit lautem Prall zusammenstoßen.

Die geschickte Mache dieser Stücke, ihre Frivolität und ihr „Esprit“, die scheinbare Befreiung von der beschränkten bürgerlichen Moral übten auf das deutsche Theaterpublikum den stärksten Reiz

aus. In Berlin und Wien entstanden besondere Bühnen für sie, und es bildete sich an ihnen ein neuer eleganter Stil der Schauspielkunst, der freilich für das sittliche Unheil, das diese Verherrlichungen einer verkommenen, genußsüchtigen Gesellschaft stifteten, nicht schadlos halten konnte.

Von demselben Geiste erfüllt waren die Operetten, die über den Rhein kamen. Ihr Meister Offenbach durchtränkte die einschmeichelnden Melodien mit der frechen Verhöhnung alles Höheren, mit der liederlichen Lustigkeit des Pariser Lebens. Auch diese Gattung wurde in Deutschland mit Jubel begrüßt und mit großem Erfolge in eigenen „Kunsttempeln" gepflegt. Den französischen Schauspielen und der französischen Operette fiel in den siebziger Jahren der Löwenanteil aller Erfolge zu, bis Johann Strauß durch seine „Fledermaus" (1876) die Wiener Operette schuf, die in demselben Geiste, aber dem deutschen Geschmack besser angepaßt, der leichtesten Unterhaltung diente.

Die Versuche, ähnliches für das Schauspiel zu leisten, schlugen fehl, hauptsächlich weil eine Gesellschaft im französischen Sinne in Deutschland zum Glück nicht vorhanden war, wenn auch in den Hauptstädten einzelne Ansätze dazu in den Kreisen reich gewordener Emporkömmlinge aufwuchsen.

Bilder aus dieser Gesellschaft, im französischen Stile entworfen, zeichnete am erfolgreichsten Paul Lindau. In seinem ersten Stücke „Marion" (1869), das noch in Frankreich spielt, wird einem Verteidiger der ehrbaren Moral erwidert: „Moral! Moral! Der Kontakt mit den bürgerlichen Parvenus vergiftet unsere ganze Gesellschaft!" Aber in Wahrheit sind die Typen, die er nachher auf deutschem Boden in „Maria und Magdalene" (1872) und „Ein Erfolg" (1874) auftreten ließ, doch zum großen Teile nur Parvenus, die angeblich eine neue Geldaristokratie bedeuten sollen. Der Witz der leichten Konversation täuschte eine Zeitlang über die Nichtigkeit dieser Stücke hinweg, und auch nachher hat Lindau in derselben Weise noch manche Augenblickserfolge erzielt, ebenso wie Hugo Lubliner in der Zeit, als die Kunst am tiefsten gesunken war, mit seinen harmloseren, aber auch weniger talentvollen Stücken, „Der Frauenadvokat" (1874), „Die Frau ohne Geist" (1879), Anerkennung finden konnte.

Schwerlich hat es bei einem Volk von hoher Kultur in einer

Epoche großer nationaler Erfolge jemals eine Bühne gegeben, die so verkommen war, wie die deutsche jener siebziger Jahre. Zum Beweise seien hier die neuen Werke angeführt, welche im Jahre 1875 auf den beiden vornehmsten Bühnen Berlins und Wiens erschienen. Im Berliner königlichen Schauspielhause waren es:

Die Modelle des Sheridan, Schauspiel in vier Akten von Lubliner.

Die Hermannschlacht, von Kleist, für die Bühne bearbeitet von Genée.

Liebe für Liebe, Schauspiel in vier Akten von Spielhagen.

Was ist eine Plauderei?, Plauderei in einem Akt von Gensichen.

Bogadil, Lustspiel in einem Akt von Murad Effendi.

Der Hauptmann von Kapernaum, Schwank in drei Bildern von Winterfeldt.

Der verlorene Sohn, Lustspiel in einem Akt von Ring.

Der Frauenadvokat, Schauspiel in drei Akten von Lubliner.

Der Feind im Hause, Tragödie in fünf Akten von O. Roquette.

Komtesse Dornröschen, Genrebild in einem Akt vom Herzog Elimar von Oldenburg.

Marius in Minturnä, Schauspiel in einem Akt von Marbach.

Der Seelenretter, Lustspiel in einem Akt von Hedwig Dohm.

Der Zankapfel, Schwank in einem Akt von Paul Lindau.

Die Frau für die Welt, Schauspiel in fünf Akten von Wichert.

Tante Therese, Schauspiel in vier Akten von Paul Lindau.

Im Altertumskabinett, Lustspiel in einem Akt von O. Sigl.

Citronen, Schwank in vier Akten von Rosen.

Das kaiserliche Burgtheater in Wien brachte in demselben Jahre:

Die Versucherin, Lustspiel in einem Akt von G. von Moser.

Über die Mauer, Lustspiel in einem Akt von Najac.

Eine Geschichte aus Kentucky, Lustspiel in zwei Aufzügen von W. Marr.

Liebe für Liebe, Schauspiel in vier Akten von Spielhagen.

Parisina, Tragödie von Mosenthal.

Das Trauerspiel des Kindes, Schauspiel in zwei Aufzügen von Schlesinger.

Ein passionierter Raucher, Schwank in einem Akt vom Herzog Elimar von Oldenburg.

Nero, Trauerspiel in fünf Akten von Wilbrandt.

Tante Therese, Schauspiel in vier Akten von Lindau.

Die Zahl und noch mehr der Wert dieser Stücke ist erschreckend gering und bestätigt unwiderlegbar die oben ausgesprochene Behauptung.

Noch im Jahre 1863 konnte der „Schillerpreis", für das beste Drama der letzten drei Jahre bestimmt, einem bedeutenden Werke, den „Nibelungen" Hebbels, zufallen, 1866 erhielt ihn, wie schon erwähnt, „Brutus und Collatinus" von Lindner, eine Dichtung, in der wenigstens künstlerische Absichten und Kraft zu erkennen waren; aber schon 1869 wurde er einem dramatisch ganz wertlosen Werke, der „Sophonisbe" von Geibel gegeben, in den Jahren 1872 und 1875 konnte er überhaupt nicht erteilt werden, und 1878 erhielten ihn Wilbrandt, Nissel und Anzengruber nicht für bestimmte Werke, sondern als Anerkennung ihres hervorragenden Talents.[1])

Ludwig Anzengruber.

Vergeblich sucht man unter den Dichtern der eben angeführten neuen Stücke von 1875 den Namen Ludwig Anzengrubers, des dritten der 1878 mit dem Schillerpreis bedachten Dichter. Er wurde, obwohl er der kräftigste und gesundeste unter den Dramatikern der siebziger Jahre war, auf den vornehmen Bühnen nicht zugelassen, weil seine Stücke lebenswahre Gestalten aus dem Volke ohne

---

1) Über die späteren Schicksale des Schillerpreises sei folgendes mitgeteilt. Im Jahre 1884 erhielten ihn Wildenbruch und Heyse, 1890 Fontane und Groth, zwei Dichter, die keine Dramatiker waren, 1893 schlug die Kommission Fulda wegen des „Talismans", 1896 Hauptmann wegen „Hanneles Himmelfahrt" vor; aber der Kaiser versagte beiden Vorschlägen seine Zustimmung und verlieh den doppelten Preis dem schon einmal gekrönten Wildenbruch für das Doppeldrama „Heinrich und Heinrichs Geschlecht". Auch 1899 kam es nicht zur Erteilung des Preises, da wieder die Kommission mit einem Werke Hauptmanns, der „Versunkenen Glocke", zurückgewiesen wurde. Dann vergingen neun Jahre, bis 1908 Ernst Hardt für „Tantris der Narr" und Karl Schönherr für „Erde" den Preis davontrug. Daß eine solche Entscheidung auch dort, wo kein selbstherrlicher Wille mehr waltet, nicht leicht ist, bezeugt die Tatsache, daß die Regierung des republikanisch gewordenen Preußens den Vorschlägen der eingesetzten Kommission nicht zu folgen vermochte, als der Schillerpreis im Jahre 1921 zum ersten Male nach dem Kriege zu vergeben war.

den trügerischen Glanz der überlieferten schönen Form darstellten und im Boden des Wiener Vorstadttheaters wurzelten.

Anzengruber stammt von oberösterreichischen Bauern ab. Er wurde in Wien am 29. November 1839 geboren, verlor schon mit fünf Jahren den Vater, der selbst ein begabter Dichter war, und wuchs unter der Pflege der Mutter in ärmlichen Verhältnissen auf. Er versuchte sich im Buchhandel, aber immer stärker zog ihn das Theater an. Vom Winter 1859 an durchstreifte er zehn Jahre lang als Schauspieler die österreichischen Länder und erlebte all das Elend des Schmierenkomödianten. Dann fand er eine bescheidene Anstellung bei der Wiener Polizei und wollte auf jeden künstlerischen und dichterischen Ehrgeiz verzichten, weil alle Bemühungen, den Kindern seiner Muse ein Unterkommen zu schaffen, ohne Erfolg waren.

Da erregte die religiöse Bewegung infolge des vatikanischen Konzils in ihm von neuem die gewaltsam unterdrückte Produktionslust, und er schrieb 1870 den „Pfarrer von Kirchfeld". Nachher gab er seine Beamtenstellung auf und lebte in Wien als Schriftsteller und Journalist, in unglücklicher Ehe, von körperlichen Leiden schwer geprüft, ohne die gebührende Anerkennung und den entsprechenden materiellen Lohn. Als sich die Freunde rüsteten, seinen fünfzigsten Geburtstag zu feiern, als die Erkenntnis seiner Bedeutung auch in weiteren Kreisen aufzudämmern begann, erkrankte er und wurde am 10. Dezember 1889 durch einen plötzlichen Tod dahingerafft.

Vergeblich hat Anzengruber versucht, in den überlieferten Formen des Jambenstückes und des bürgerlichen Dramas in hochdeutscher Sprache etwas zu leisten. Seine Kraft und Eigenart entfalteten sich nur da, wo er sich in dem Element des Dialekts bewegte: im Bauern- und Volksstück. Das Bauernstück war längst eine beliebte Abart des niederen Dramas geworden, das ohne jede künstlerische Absicht mit billigen Mitteln auf den äußeren Erfolg hinarbeitete (vgl. S. 53). Es diente mit seiner Mischung von derbem Spaß und Rührseligkeit der leichten Unterhaltung.

Bei Anzengruber werden darin, so wie im hohen Drama, die großen Fragen der Menschheit erörtert. Die Gewänder, in denen man zuvor auf der Bühne nur theatralisch zurechtgestutzte Gestalten gesehen hatte, umhüllen jetzt Menschen von so echter Art, daß in ihnen große, tragische Konflikte entstehen können. Weshalb er das

Bauernkostüm wählte, hat er selbst am Schlusse seines vortrefflichen Bauernromans „Der Sternsteinhof“ gesagt:

„Es geschieht dies nicht in dem einfältigen Glauben, daß dadurch Bauern als Leser zu gewinnen wären, noch in der spekulativen Absicht, einer mehr und mehr in die Mode kommenden Richtung zu huldigen, sondern lediglich aus dem Grunde, weil der eingeschränkte Wirkungskreis des ländlichen Lebens die Charaktere weniger in ihrer Natürlichkeit und Ursprünglichkeit beeinflußt, die Leidenschaften, rückhaltlos sich äußernd, oder nur in linkischer Verstellung, verständlicher bleiben und der Aufweis: wie Charaktere unter dem Einflusse der Geschicke werden oder verderben, oder sich gegen diesen, und sich und anderen das Fatum setzen, — klarer zu erbringen ist an einem Mechanismus, der gleichsam am Tage liegt, als an einem, den ein doppeltes Gehäuse umschließt und Verschnörkelungen und ein krauses Zifferblatt umgeben; wie denn auch in den ältesten, einfachen, wirksamsten Geschichten die Helden und Fürsten Herdenzüchter und Großgrundbesitzer waren und Sauhirten ihre Hausminister und Kanzler.“

Das Wesen des Volksstückes hat er aufs sicherste erfaßt und wollte ihm das Recht zu bessern und zu belehren nicht nehmen lassen: „Zu was arbeitet man denn“, schrieb er einem Freunde, „insonderheit auf dem Gebiete des Volksstückes, ohne belehren, aufklären und anregen zu wollen? Dem Tragöden und Komöden höheren Stils sei es verstattet, dem Schönen allein, dem künstlerischen Ideal ohne Beiwerk nachzustreben. Aber das Volksstück, soviel ich weiß, gelesen und gesehen habe, hat allezeit, nach Maßgabe der herrschenden Anschauungen, die Absicht des Belehrens mit der zu unterhalten verbunden.“

Indessen strebt Anzengruber doch in den meisten seiner Werke über diese bescheidenen Absichten hinaus. Er betrachtet sich als „den Priester eines Kultus, der nur eine Göttin, die Wahrheit, hat, und nur eine Mythe, die vom Goldenen Zeitalter, doch nicht in die Vergangenheit gerückt, ein Gegenstand vergeblichen Träumens und Sehnens, nein, aller Zukunft voraufleuchtend, ein einziges Ziel aller freudigen Ahnung und allen werktätigen Strebens.“

Die Wahrheit liegt für Anzengruber da, wo das Gute liegt. Die Menschen sind schlecht, wenn sie Selbstsucht oder Vorurteil verblendet, wenn falsche Pietät gegen alte überlebte Satzungen ihr

Streben nach Freiheit und Wahrheit und Reinheit hindert. Je nach dem Grade der Schädlichkeit stellt sich das Böse im Spiegel der Dichtung harmlos komisch oder unheilvoll tragisch dar, und in den meisten Bildern Anzengrubers mischt sich, wie im Leben und bei Shakespeare und Molière, beides bedeutungsvoll und belustigend.

Auf seinen Wanderungen hatte er das Wesen der theatralischen Wirkungen genau erkannt. Er sorgte für das Verlangen der Schauspieler nach wirksamen Rollen und wußte alle die kleinen Mittel der Bühne sicher anzuwenden. Von dem Dialekte der Gegend, in der seine Stücke spielen, machte er nur so weit Gebrauch, daß die Verständlichkeit für Stammesfremde nicht gehindert wurde. Mit Recht rühmt Berthold Auerbach die merkwürdige Verbindung von Naturmut und theatralischem Mut in Anzengruber.

Äußerlich sind seine Stücke den früheren österreichischen Bauernkomödien und Wiener Volksstücken ähnlich, aber in Wahrheit hat er sich seine Formen selbst geschaffen. Er kennt nur Vorbilder, aber kein Vorbild, keine Schule, sondern nur Lehrer, kein Anlehnen, sondern nur ein fröhliches freies Nachstreben. Die Früheren zeichneten ihre Bauern und Stadtleute immer nur von einer Seite, so wie sie es für die Bedürfnisse ihrer im engen Kreise des Durchschnittsfühlens verlaufenden Konflikte brauchten. Liebe, Haß, Edelmut, Habgier, Schlauheit und Beschränktheit standen einander, ohne alle persönliche Färbung, in bestimmten Gestalten verkörpert gegenüber und stießen von außen zusammen. Anzengruber dagegen verlieh seinen Menschen ein weit reicheres und verwickelteres Fühlen, bedingt durch die Eigenartigkeit jedes einzelnen, die sich in einer Überfülle von besonderen Zügen klar heraushob. Er schloß seine Bauern nicht durch die Berge von der Welt ab; alles, was im religiösen, sozialen und politischen Leben der Gegenwart gärte, drang auch in die Dörfer und erregte dort ähnliche Stürme, wie an den Mittelpunkten des öffentlichen Lebens. Hinter den Gewitterwolken aber leuchtete die Sonne des festen Glaubens an die Menschheit hervor und warf ihre erwärmenden Strahlen auch in die Seelen der Unglücklichen und Verkommenen.

Anzengruber überwand den Pessimismus; fast jedes seiner Dramen zeigt den Weg zum Glück durch festen Mut und klaren Sinn. Die Lösung vollzieht sich so, wie im Volksstück der alten Art: die Guten werden belohnt, die Bösen gebessert; aber nicht

der äußere Verlauf der Handlung ist die Ursache des Wandels, sondern das innere Schicksal, das die Menschen läutert und zur Selbsterkenntnis leitet.

Mit großartiger Kraft vereinigt Anzengruber die allgemein menschlichen Eigenschaften mit den Standesattributen und den übrigen zufälligen Einflüssen, so daß die Wirkung jedes einzelnen dieser drei Faktoren klar sich absondert und alle gemeinsam den Schicksalsverlauf bedingen.

Durch alle diese Vorzüge hätten seine besten Werke ein Anrecht, neben den Dichtungen der größten Dramatiker zu stehen, und doch wird man Anzengruber diesen Platz nicht gewähren können. Denn als der Sohn einer Zeit, die dem Großen feindlich war, verhüllte er das Echte und Tiefe mit leichtem Spiel. Er mußte sich kleiner stellen, als er war, und einem verbildeten Publikum zu gefallen streben. Das Unglück Anzengrubers war es, daß er dies immer wieder versuchte und doch noch so viel von seiner ursprünglichen Art behielt, um nicht tief genug zu diesen Zuschauern hinabzusteigen. Erst als er gestorben war, erkannte man unter der durch die unglückselige Zeit bedingten Hülle sein großes Wollen.

Bis dahin war in weiten Kreisen nur sein erstes Werk, der „Pfarrer von Kirchfeld", bekannt gewesen, dessen großer und andauernder Erfolg mehr dem Zufall als dem wirklichen Werte der Dichtung zuzuschreiben ist. Sie entsprang der erregten Stimmung in den katholischen Ländern nach der Verkündung des Unfehlbarkeitsdogmas im Jahre 1870, und mit allzu deutlich ausgesprochener Tendenz, mit einem Pathos äußerlicher, theatralischer Art vertritt der Pfarrer mit dem bezeichnenden Namen „Hell" die Sache der Aufklärung. Gerade diese Gestalt und ihre ins Publikum hineingesprochenen Predigten wirkten beim Erscheinen des Stückes und noch lange nachher.

In den Episoden und in der Gestalt des Wurzelsepp kündigt sich aber schon der spätere Anzengruber an, der über das Theatralische Herr wird. Der Wurzelsepp ist der erste seiner denkenden Bauern. Sie sind nicht Denker, die mit geschultem Verstande das Leben von einer höheren Warte aus überblicken, sondern ihr Sinnieren entspringt aus ihrem Gefühl. Diejenigen, die durch ihre uneheliche Geburt Ausgestoßene der bäuerlichen Gesellschaftsordnung sind, oder die sich dem Zwange der Sitte und des Dogmas

nicht fügen wollen, empfinden jeden Augenblick am eigenen Leibe die Gewalt einer Macht, deren Berechtigung sie nicht begreifen. Daraus entsteht zunächst Haß und Verbitterung; aber Anzengruber streut in die tiefen Furchen der zerrissenen Seelen den Samen der Menschenliebe, und es keimt die Freude am Dasein, der Glaube an die Güte des in der Natur sich offenbarenden Weltgeistes empor.

Am meisterhaftesten hat er das in dem heiteren Gegenstücke zum „Pfarrer von Kirchfeld", den „Kreuzelschreibern" (1872), durch den Steinklopfer-Hans, den besten seiner Dorfphilosophen, dargestellt. Er ist gegen das Unglück gewappnet durch die Überzeugung seines innigen Zusammenhanges mit der ewigen Ordnung, welche weise in allen Dingen zum Besten der Welt waltet, und deshalb ist diese Welt für ihn, den Armen und Verachteten, eine lustige Welt. Es kann ihm nichts geschehen; er gehört zu dem allem und das alles gehört zu ihm. Aus dieser frohen Gewißheit heraus findet er die Lösung, als die Bauern, vom Zuge der Zeit fortgerissen, sich leichtsinnig gegen die Kirche aufgelehnt haben, und die Weiber, vom Pfarrer aufgehetzt, die eheliche Pflicht aufkündigen, bis das Vergehen durch eine Bußfahrt nach Rom gesühnt sein wird.

In dem echt komischen Konflikte erscheinen, eigenartig verzogen, die großen Weltgegensätze: die Macht der Überlieferung, gegen die berechtigtes Freiheitsstreben und unbedachte Neuerungssucht gleich vergeblich ankämpfen. Die possenhaft lustige Komödie ist ein nicht unwürdiges Seitenstück zur „Lysistrata" des Aristophanes. An den tiefen Ernst, der hinter dem heitern Spiel steht, mahnt das Schicksal des alten, durch den Bruch der lebenslangen Gewohnheit in den Tod getriebenen Brenninger.

Während Anzengruber noch im „Pfarrer von Kirchfeld" durch lehrhaft ausgesprochene Tendenz dem Bauernstück höhern Wert zu verleihen suchte, ist er nun auf den richtigen Weg gelangt, durch Vertiefung der Konflikte, durch Darstellung der Verhältnisse, welche sie bedingen, und durch ausgeführte Charakteristik die Gattung ins Bereich des Kunstwerks zu heben. Zugleich ist auch sein Wahrheitsmut um ein Beträchtliches gewachsen. Sein erstes Stück war noch, der Theaterkonvention zuliebe, sorgsam dem in ihrem Sinne Anstößigen aus dem Wege gegangen und hatte die kleinen Züge, die nur dem Eindrucke der vollen Lebenswahrheit dienen, vermieden, weil die herrschende Kunstlehre alle naturalistische Schilderung,

alles Zufällige und für den äußeren Gang der Handlung Gleichgültige aus dem Drama verbannte. Jetzt schwelgte er gerade in diesen sicher beobachteten Einzelheiten, und die große Raufszene am Schlusse des dritten Aktes bezeugte die Macht einer dem alten Schönheitsideale abgewandten Kunst.

Den Übergang zu ihr hatte sich Anzengruber in seinem zweiten Werke, dem „Meineidbauer" (1871), gebahnt. Wie Shakespeares Richard III. hat Matthias Ferner, der Kreuzweghofbauer, sich durch Verbrechen emporgeschwungen, und mit rücksichtsloser Härte behauptet er sich durch neue Verbrechen auf der Höhe. Er ist in seiner Art ein ebenso großer Mensch wie der königliche Mörder des Briten und hält wie dieser mit eiserner Stirn dem rächenden Schicksal stand, das hier freilich kleinere und anfechtbarere Mittel als in der großen Tragödie gebraucht.

In Sprache und Gebaren des Menschen des „Meineidbauers" bemerkt man noch viel Konventionelles, aber merkwürdig neu ist die Technik, die allmählich einen Schleier nach dem andern von der Vergangenheit weghebt, so daß uns mit den gegenwärtigen Menschen und Dingen zugleich ihr Werden in seinen bedingenden Ursachen klar wird. Der Eindruck zwingender Notwendigkeit, der dadurch hervorgerufen wird, läßt das Walten des Zufalls in den letzten, auf die Bühne verlegten Stadien der Handlung leichter übersehen.

Wieder stellte Anzengruber neben das ernste Bild ein heiteres, als er 1874 den „G'wissenswurm" dichtete. Auch hier ein Verbrecher, der sich aber vom Gewissenswurm peinigen läßt, statt ihn, wie der Meineidbauer, zu zertreten, bis es sich zeigt, daß seine Qualen nur eingebildet und von einem selbstsüchtigen, erbschleichenden Frömmler künstlich genährt sind. Das Zusammentreffen mit der einstigen Geliebten, die er im Elend untergegangen glaubt und nun kraftstrotzend und zufrieden als Mutter von zwölf Kindern wiederfindet, ist eine vortreffliche Erfindung des Dichters; ebenso die frische gradherzige Dirne, die trotzdem sie weder Vater noch Mutter kennt, so freudig ins Leben hineinschaut.

Die reinste Verkörperung der Lebensfreude ist unter Anzengrubers Werken die Bauernposse „Doppelselbstmord" (1875), das würdige dramatische Gegenstück zu Kellers Novelle „Romeo und Julia auf dem Dorfe". Wie dort leben zwei Bauern in Un-

frieden. Der Sohn des Reichen liebt die Tochter des Armen und sie gehen auf die Alm, „um sich auf ewig zu vereinigen“. Der Doppelsinn dieser Worte leitet den Vater des Burschen und die übrigen Dorfbewohner irre, angstvoll suchen sie die Nacht hindurch nach den Entflohenen, und mit dem Irrtum schwindet auch alles Feindliche hinweg.

Die Liebe an sich, schüchtern und unbeholfen im Ausdruck, offenbart sich in dem jugendlichen Paar. Das ist wahre Poesie, ohne alle die früher als notwendig erachteten schönen Worte und Bilder. An ihre Stelle tritt innere Schönheit, die eine rauhe Schale durchbricht, am ergreifendsten da, wo das Leben selbst sie gehärtet hat, wie beim alten Hauderer, dem Vater des Mädchens, der mit seinem Worte „'s is a Dummheit“ den Dingen scheinbar allen inneren Anteil versagen will, während sein Herz doch noch immer von Liebe und Mitleid voll ist. Nie hat Anzengruber die Mischung von Lebenslust und Lebensernst, die tragischen Gegensätze der wahren Welt und ihr belustigendes äußeres Gebaren so innig verschmolzen wie hier, aber der Erfolg blieb aus. Die Prüderie, nach August Wilhelm Schlegel die „Prätension auf Unschuld ohne Unschuld“, nahm an der Unbefangenheit der Posse Anstoß, und Anzengruber trug selbst eine gewisse Mitschuld daran, indem er den Anforderungen des Durchschnittspublikums so weit entgegenkam, daß es glauben konnte, der Dichter habe auch durch die Wahl des Gegenstandes den verdorbenen Sinnen schmeicheln wollen.

Ganz ebenso steht es mit den folgenden, weniger kräftigen Possen: „Der ledige Hof“ (1876), der eine tragische, große Frauengestalt der Absicht, um jeden Preis zu belustigen, opfert, „'s Jungferngift“ (1878) und „Die Trutzige“ (1878).

Durch den Mangel an Erfolg ist der Dichter unsicher geworden. Schon zuvor suchte er sein eigenes Gebiet zugunsten des höheren Dramas zu verlassen („Elfriede“ 1872, „Bertha von Frankreich“ 1872—1874, „Die Tochter des Wucherers“ 1873, „Ein Faustschlag“ 1877). Nun will er die Menschen aus dem Volke mitten im Getriebe der Großstadt darstellen. Jene fröhlichen anspruchslosen Kleinbürger des alten Wiens, denen einst Raimund ihr eigenes Bild vor Augen gestellt hatte, waren im Aussterben. Ein neues Geschlecht wuchs auf ohne das Gefühl der Standesehre, ohne Energie des Strebens, dem Genusse nachjagend. Unter den Füßen schwand mit

der sittlichen Grundlage zugleich der bescheidene Wohlstand, die Ehrbarkeit und der religiöse Sinn. Das Gebot „Du sollst Vater und Mutter ehren“ verliert seine Geltung, wo die Eltern der Ehrfurcht unwert sind. Das zeigt Anzengrubers „Viertes Gebot“ (1877) an je einem Beispiel aus den unteren und den oberen Ständen, den Familien des faulen Drechslermeisters Schalanter und des reichen Hausherrn Hutterer. Hier wie dort werden die Töchter verkauft, die Söhne durch die Erziehung verdorben, und nur wo alte gute Sitte treu über den Kindern wacht, gedeiht ihnen die Elternliebe zum Segen. Nicht nur moralisch, auch körperlich geht die neue Generation an den Sünden der alten zugrunde. Anzengruber stellt das alles in einer Handlung dar, die merkwürdig zwischen dem alten Volksstück mit seiner an äußeren Ereignissen reichen aber schwach begründeten Handlung und dem neuen handlungsarmen psychologischen Drama in der Mitte steht. Szenen von erschütternder Naturwahrheit wechseln mit anderen voll Gefühlsseligkeit und falschem Pathos. Drei Handlungen gehen nebeneinander hin, an einzelnen, durch den Zufall dargebotenen Punkten sich kreuzend. Der Stil, um die Vorgänge in ihrer inneren Bedingtheit darzustellen, ist noch nicht gefunden, aber die Ansätze dazu sind mächtig genug, um von dem Werke eine ganz ungewöhnlich erschütternde Wirkung ausgehen zu lassen. Die Selbständigkeit gegenüber der herrschenden Scheinmoral, der Angriff auf die Unbedingtheit eines der zehn Gebote, die rücksichtslose Schilderung der Verkommenen hat indessen gerade dem „Vierten Gebot“ auf der Bühne schwerere Hindernisse bereitet als seine organischen Fehler. Und doch ist leicht zu erkennen, daß der Dichter nicht aus Freude am Häßlichen die niederen Instinkte unbeschränkt walten läßt. Seine Menschen sind nicht blind einer Bestimmung anheimgegeben, ihr Schicksal ist nicht durch Naturgesetz, Erziehung und Gesellschaft bedingt, sondern fester Wille und freudiger Glaube an das Gute können sie aus Laster und Elend emporheben.

Deutlich spricht sich diese Überzeugung aus in den drei unbedeutenderen Wiener Stücken Anzengrubers: „Alte Wiener“ (1878), „Brave Leut' vom Grund“ (1879) und „Heimg'funden“ (1885).

Auf seinen alten Boden kehrte Anzengruber dann noch einmal in seinem letzten Drama „Der Fleck auf der Ehr'“ (1887) zurück. Ein unschuldig in den Verdacht des Diebstahls geratenes Bauern-

mädchen geht daran zugrunde, daß der Ehrbegriff ihres Standes ihr den Verdacht, der sie ins Gefängnis gebracht hat, als unsühnbares Verbrechen anrechnet. Wie bei den „Sündkindern" der früheren Dramen, ist auch hier ein Schicksal gegeben, das ohne Schuld das Lebensglück zerstört, und nur durch unwahrscheinlichen Zufall wird ein glücklicher Abschluß gefunden. Die Sicherheit des Dichters im Gebrauch der technischen Mittel kann über die Dürftigkeit des Stoffes und die Inkonsequenz der Lösung nicht hinwegtäuschen.

Die letzten Stücke Anzengrubers beweisen, daß er in dem steten Ringen mit der verkommenen Bühnenkunst seiner Zeit mißmutig geworden ist und die naive Freiheit des Schaffens verloren hat. Müßig ist die Frage, ob er sie wiedergefunden hätte, wenn ihm noch ein Anteil an der neuen Gunst vergönnt gewesen wäre, die sich gerade im Jahre seines Todes dem ernsten, über die Tradition hinausstrebenden Drama zuwandte.

Klagend rief Anzengruber im Jahre 1880 aus: „Wir haben keine Bühne!", und gewiß hatte er ein Recht zu diesem vernichtenden Urteil, wenn er auf das Treiben der stehenden deutschen Theater blickte. Aber abseits von diesem, durch ausgehöhlten Idealismus und gemeinen Erwerbssinn beherrschten Treiben war der Wille, Besserung zu schaffen, schon an zwei Stellen mit überzeugendem Erfolge zur Tat geworden: in den Wanderfahrten der „Meininger" und den Bayreuther Festspielen Richard Wagners.

Die Meininger.

Im Mai 1874 begannen die Hofschauspieler des Herzogs von Meiningen ihr erstes Gastspiel in Berlin mit einer Aufführung von Shakespeares „Julius Cäsar". Der überraschende Eindruck, der von diesem längst auf der Bühne eingebürgerten Drama damals ausging, beruhte auf der Durchführung des Grundsatzes: Alles den Absichten des Dichters unterzuordnen und diese mit Aufbietung der gesamten Mittel der Schauspielkunst und der modernen Bühnentechnik zu verwirklichen. Daraus ergab sich zunächst äußerlich die gewissenhafteste Beobachtung des historischen Zeitkolorits in Bühnenbildern und Trachten. Mit solcher Sorgfalt und so großen Kosten, wie man sie bis dahin nur der Oper zugewendet hatte, schufen die Meininger für jedes einzelne Drama einen angemessenen künst-

lerischen Rahmen und verliehen dadurch den klassischen Stücken neuen sinnlichen Reiz. Die Befürchtung, daß durch den äußeren Glanz die Aufmerksamkeit von der Dichtung abgelenkt würde, hat sich sehr bald als falsch erwiesen, indem es sich zeigte, daß gerade durch den realistisch-treuen historischen Hintergrund die Dramen idealen Stils dem Interesse und Verständnis der Gegenwart nähergeführt wurden.

Die zweite wichtige Neuerung der Meininger war das Zurückdrängen des Virtuosentums. Alle Darsteller, vom ersten bis zum letzten, hatten sich unbedingt in den Dienst des Gesamtkunstwerkes zu stellen, das durch einen einheitlichen Willen aus Dichtung, Darstellung und Ausstattung erwuchs. Keiner durfte sich weigern, die kleinste Rolle zu übernehmen. Die Leistung jedes einzelnen wurde vom Leiter des Spiels, dem Herzog von Meiningen selbst, in zahllosen Proben zur höchstmöglichen Vollendung gesteigert und dann mit denen der übrigen und den sorgfältig geschulten Scharen der Statisten in ebenso unermüdlicher Arbeit zu voller Einheit verschmolzen.

Diese früher unbekannte Sorgfalt kam vor allem den Dramen Schillers zugute, deren Darstellung ganz vernachlässigt worden war. Sie gewannen eine neue ungeahnte Wirkung. Der fortreißende Schwung der großen Massenszenen der „Räuber", des „Fiesco", des „Wallenstein" und der „Jungfrau von Orleans" war noch niemals so stark empfunden worden, das Gefüge des dramatischen Aufbaus in seiner künstlerischen Vollendung noch nie so klar zu bewundern gewesen. Nicht mehr die glänzenden Schaustücke der großen Monologe, sondern die bis dahin unbeachteten, die eigentlichen dramatischen Elemente entwickelnden Ensembleszenen erschienen nun als die Höhepunkte.

Siebzehn Jahre lang, von 1874—1890, haben die „Meininger" Deutschland und eine Anzahl anderer Länder durchzogen und in dieser Zeit 41 Schauspiele in 2591 Aufführungen vorgeführt. In Schillers und Shakespeares Dramen haben sie am erfolgreichsten ihre neue Kunst bewährt, sind aber auch dem Neuen nicht aus dem Wege gegangen, wie die Versuche mit Werken von Björnson, Ibsen, Lindner, Fitger, Echegaray beweisen.

Als sie ihre Fahrten aufgaben, war ihre Mission erfüllt. Ihre Kunst war Gemeingut aller Theater geworden, die auf künstlerischen

Rang Anspruch machten, obwohl freilich nur selten der hohe Ernst, der Aufwand an Zeit und Mitteln und die persönliche Aufopferungsfähigkeit, wie bei ihnen, zu finden war, auch die Verhältnisse der stehenden Bühnen eine so intensive Beschäftigung mit einzelnen Werken fast nie gestatteten. Immerhin hatte sich doch das richtige Verhältnis der einzelnen Faktoren der dramatischen Kunst wiederhergestellt. Dem Dichter gewährte man wieder die herrschende Stellung, als sein Vertreter und Interpret trat der Regisseur ihm zur Seite, und beiden sollte sich die Selbstsucht, Eitelkeit und Trägheit der Schauspieler, der Erwerbssinn der Direktoren unterordnen. Soweit es die Mittel irgend gestatteten, forderten nun Publikum und Kritik eine getreue Beobachtung der historischen Wahrheit, gewissenhaftes Durcharbeiten jeder einzelnen Rolle und abgerundetes Zusammenspiel.

Nicht nur den Meisterwerken der alten Kunst wurde damit neues Leben eingehaucht, auch den Dichtern, die andere Wege suchten, konnte die Bühne nun gefügigere und besser für ihre Aufgaben vorgebildete Schauspieler bieten.

Richard Wagner.[1])

Der Grundgedanke, daß alle Künste zur Erzielung der höchsten Wirkung des Dramas im Dienste des Dichters zusammenzuwirken haben, war lange vor dem Auftreten der „Meininger" bereits von Richard Wagner ausgesprochen worden und trat überwältigend groß in die Erscheinung, als unter seiner Leitung 1876 zum erstenmal in Bayreuth sein „Ring des Nibelungen" aufgeführt wurde.

Im Jahre 1813 schrieb E. Th. Hoffmann den Aufsatz „Der Dichter und der Komponist", in dem er die Überzeugung aussprach, daß die romantische Oper die einzig wahrhafte sei, daß die Musik notwendig unmittelbar aus der Dichtung entspringen müsse und daß aus diesen Bedingungen das Musikdrama als das Werk des genialen und wahrhaft romantischen Dichters hervorgehen müsse. „Ich behaupte," heißt es in dem Aufsatze, „der Operndichter muß ebensogut gleich alles im Innern komponieren wie der Musiker, und es ist nur das deutliche Bewußtsein bestimmter Melodien, ja bestimmter

1) Vgl. E. Istel, Das Kunstwerk Richard Wagners. 2. Aufl. Leipzig 1918 (Aus Natur und Geisteswelt Bd. 330).

Töne der mitwirkenden Instrumente, mit einem Worte: die bequeme Herrschaft über das innere Reich der Töne, die diesen von jenem unterscheidet."

In demselben Jahre 1813, in dem diese, wie auf ihn gemünzten Worte geschrieben wurden, ist Richard Wagner zu Leipzig am 22. Mai geboren. In Dresden hat er die Verehrung Webers eingesogen, dann wieder in Leipzig den Einfluß der hier herrschenden französischen und italienischen Musik erfahren. Seiner starken Sinnlichkeit sagte ihre bis zum Taumel und bis zur Frivolität lebensfrohe Stimmung zu, und im Stile Aubers und Bellinis schrieb er nach einigen unselbständigen Versuchen 1834 seine Oper „Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo" nach Shakespeares „Maß für Maß". Ganz im Sinne des Jungen Deutschlands verherrlicht er den Sieg der freien Sinnlichkeit über puritanische Heuchelei. Wagner war damals mit Heinrich Laube befreundet, und in dessen „Zeitung für die elegante Welt" sprach er zum ersten Male seine Forderungen an das deutsche Musikdrama aus.

Dann folgten Wanderjahre voll Elend, bis er als Kapellmeister in Riga von 1837—1839 eine feste Stellung fand. Für die großen künstlerischen Ansichten und die liberalen politischen Ideen, die in ihm lebten, suchte er in der Oper „Rienzi, der letzte der Tribunen", deren Stoff er dem Romane Bulwers entnahm, einen Ausdruck. Auch ihn hatte damals der Glanz der Meyerbeerschen Kunst geblendet, so daß er ihre äußere Form nachzuahmen suchte. Aber die Sicherheit und Geschlossenheit des dramatischen Aufbaus, die echte Leidenschaft und der poetische Gehalt der Dichtung schied sein Werk von der kalt berechnenden großen Oper der Franzosen und Italiener.

Vergebens hoffte Wagner in Paris, wohin er 1840 gegangen war, durch die Unterstützung Meyerbeers seinen „Rienzi" zur Aufführung zu bringen, er geriet in die bitterste Not. In dieser Zeit wandte er sich von der Afterkunst ab, die er in zahlreichen Aufsätzen nach dem Vorbilde E. Th. Hoffmanns angriff. Hier wurde er wieder zum deutschen Romantiker, und der „Fliegende Holländer", der 1841 in Meudon entstand, schloß sich unmittelbar Weber und Marschner, vor allem dem „Vampyr" und „Hans Heiling", an. Die einfache schauerliche Sage, deren Kenntnis er Heinrich Heine verdankte, durchtränkte er mit dem Gegensatz der sinnlichen Liebe

und des Mitleids, das zum Opfertode für den Geliebten drängt. Gleich den Balladen der nordischen Völker ist die Dichtung eine schnell vorüberfliegende Reihe von einzelnen grell beleuchteten Bildern, die gespenstisch vor dem dunklen Hintergrunde eines geheimnisvollen Schicksals aufleuchten.

Im Jahre 1842 kehrte Wagner nach Deutschland zurück, und in Dresden entstand 1843—1845 der „Tannhäuser“. Schon Tieck hatte den Inhalt des alten Tannhäuserliedes mit der Sage vom treuen Eckart, Hoffmann mit der vom Sängerkrieg auf der Wartburg verbunden. Heinrich Heine verlieh in seiner Parodie des alten Liedes dem Tannhäuser die Sehnsucht, die ihn aus den Freuden des Venusberges zur Erde zurücktrieb.

Von Hoffmann und Heine beeinflußt, gestaltete Richard Wagner den Schluß der Sage um und machte sie zur Trägerin einer neuen, erst von ihm hineingelegten Idee: der sittlich-religiösen erlösenden Kraft einer jungfräulichen Liebe, verkörpert in der erfundenen Gestalt der Fürstentochter, der er den Namen der heiligen Elisabeth lieh.

So war aus der alten, nur zu den Sinnen sprechenden Oper ein Problemdrama geworden, das die Musik in den Dienst der inneren Vorgänge stellt. In noch höherem Maße geschah dies im „Lohengrin“, der unmittelbar nachher entstand. Auch hier wird die alte Sage mit neuem Gehalte erfüllt: die Liebe Elsas verlangt, dem Unbekannten, dem sie Bewunderung und Dank zollt, sich ganz zu weihen, ihn voll zu erkennen; aber der Göttliche darf dem sterblichen Weibe sich nicht enthüllen, um es nicht unter seinem Glanze vergehen zu lassen. Wie Semele sich durch den Wunsch, Jupiter in seiner göttlichen Majestät zu erblicken, vernichtet, so geht Elsa an dem höchsten, im Wesen der Liebe begründeten Verlangen zugrunde.

Webers „Euryanthe“ hatte für die Charakteristik der düsteren Gestalten Ortrud und Telramund die Vorbilder geliefert, die große Gerichtsszene in Marschners „Der Templer und die Jüdin“ den ersten Akt stark beeinflußt, der Streit der Königinnen im Nibelungenliede lieferte ein Hauptmotiv und viele Einzelheiten für die große Szene des Brautgangs. Aber als Ganzes war die Dichtung doch das geistige Eigentum Wagners und bezeugte seine Selbständigkeit in allem Wesentlichen, seine hohe Anschauung von der Aufgabe des Dramatikers und die vorher nie dagewesene Fähigkeit,

die Mittel der Musik und der Dichtung im Dienste dieser Aufgabe zu vereinigen.

Der völlige Bruch mit den alten geschlossenen Formen der Musik hatte sich nun vollzogen. Die Deklamation wurde durch die Melodie nicht gehindert, sondern zur höchsten dramatischen Ausdrucksfähigkeit gesteigert, im Orchester das Gewebe der Stimmungen und Gedankenreihen aufgedeckt, das Unausgesprochene und Unaussprechliche verkündend. Es ergab sich eine neue Führung und Verschlingung der Melodien, deren Verständnis für das ungewöhnte Ohr schwierig war und deren sinnliche Schönheit sich nicht auf den ersten Blick erschloß.

Deshalb wurde dieser neue Stil Wagners zunächst von der großen Menge der Musiker und der Laien voll Spott und Ingrimm abgelehnt, und es war eine kühne Tat, als der treue Freund Franz Liszt am 28. August 1850 in Weimar den „Lohengrin" zum ersten Male aufführte.

Von derselben Stelle, von der einst die Wiedergeburt des höheren Dramas ausgegangen war, begann der Siegesgang des deutschen Musikdramas. Die Hoffnung Schillers erfüllte sich, daß aus der Oper, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte.

Denn keineswegs kam es Wagner nur auf die Reinigung des musikalischen Teiles an. Wie Hebbel wollte er das Drama zum Abbild der inneren Welt des Dichters und zum Gefäß des Höchsten und Tiefsten, was die Gegenwart bewegte, gestalten, philosophische, politische und soziale Absichten vereinigen. Die Musik war ihm nur das Mittel, dem Unbewußten zum Ausdruck zu verhelfen und die Eindrucksfähigkeit der Vorgänge zu steigern. Deshalb konnte er auch vorübergehend daran denken, auf diese Hilfe zu verzichten, und gesprochene Dramen wie „Friedrich der Rotbart", „Jesus von Nazareth", „Wieland der Schmied", „Achilleus" planen, die freilich nicht ausreiften, weil mächtige Triebe ihn bald wieder zum Musikdrama lenkten.

Wagner beteiligte sich an der Revolution von 1849 in dem Glauben, daß durch sie auch seine künstlerischen Absichten gefördert würden. Er mußte fliehen, und die nächsten Jahre in der Verbannung gehörten der Begründung und dem Ausbau seiner Kunstanschauung. In dem Philosophen Ludwig Feuerbach hatte er seinen Führer ge-

funden. Aus dem Glücksverlangen entsprang für Feuerbach die Religion; die Götter wurden ihm zu Spiegelbildern des Menschen, zu Idealen der Völker, welche ihnen die Gestalt gaben. Wie auf Gottfried Keller so wirkte auch auf Wagner jene Lehre mächtig ein, die die Wahrheit der Sinnlichkeit mit Freuden, mit Bewußtsein anerkannte und den Tod als das letzte und höchste Recht des Lebenden, als wirklichen Abschluß des Daseins verherrlichte. Dem christlichen Dogma feind, flüchtete er sich in die antike Schönheitswelt, die Anselm Feuerbach, der Bruder Ludwigs, in seiner Schrift „Der Vatikanische Apollo“ dargestellt hatte.

Aber nicht mit fruchtlosen Klagen um das verlorene Ideal, sondern mit dem starken Verlangen, eine neue, ihr ebenbürtige Menschheit erstehen zu lassen, betrachtete er diese versunkene Welt. In der antiken Tragödie sah er das Abbild des freien, nach allen Seiten voll entwickelten Volkes. Hier wirken alle Künste, die bildenden, mimischen und redenden, zum höchsten Zwecke zusammen. Durch das Christentum ist, wie Wagner damals meinte, die Menschheit der Sklaverei verfallen; die Kunst, im Dienste der Kirche, der Fürsten, der Industrie, zum Handwerk entartet, dient nur noch dem sinnlichen Genusse weniger und dem Luxus. Erst wenn dereinst die große Menschheitsrevolution das Sklaventum in jeder Form ausgerottet hat, kann die Wiedergeburt des Dramas erfolgen. In diesem „Kunstwerk der Zukunft“, dessen Inhalt allein der schöne und starke, durch die höchste Liebeskraft zur Freiheit gelangte Mensch ist, werden sich, wie in der attischen Tragödie, alle Einzelkünste auf das innigste verbinden. Es wendet sich wieder an das ganze Volk, aus dessen gemeinsamem Leben es als höchste Geistesschöpfung entsprungen ist. Diese Gedanken entwickelt Wagner in einer Reihe von Schriften, die in Zürich entstanden („Kunst und Klima“ 1850, „Das Kunstwerk der Zukunft“ 1850, „Oper und Drama“ 1851).

Schon vorher hatte er das Drama gedichtet, welches auf nationaler Grundlage die Idee und zugleich das Mittel zu ihrer Verwirklichung verkörperte. Im Jahre 1848 war „Siegfrieds Tod“ entstanden, 1851 trat als sonniges Gegenbild „Der junge Siegfried“ davor, und im folgenden Jahre schuf Wagner aus dem Bedürfnisse, die mythischen und philosophischen Grundlagen der Handlung selbständig zu entwickeln, zuerst die „Walküre“ und dann das „Rheingold“.

Nachdem „Siegfrieds Tod“ mit Rücksicht auf die drei neuen, vorbereitenden Dichtungen zur „Götterdämmerung“ umgeformt worden war, ließ Wagner Ende 1852 sein Hauptwerk für seine Freunde drucken. Er nannte es „Der Ring des Nibelungen, ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend“. Die Komposition des „Rheingold“ war schon 1854 beendigt, Anfang 1856 wurde die „Walküre“ abgeschlossen, aber mitten im „Siegfried“ stockte 1857 die Arbeit, und erst nach langer Pause wurde „Siegfried“ 1869, die „Götterdämmerung“ 1874 vollendet. Während Hebbel in seiner, in demselben Jahrzehnt entstandenen Nibelungendichtung fast ausschließlich das deutsche Volksepos als Quelle benutzte, trat für Wagner die nordische Version der Edda beherrschend in den Vordergrund. Er suchte aus ihr den Kern der alten Sage herauszuschälen und faßte diese nicht historisch, sondern mythisch auf. Siegfried ist ihm gleichbedeutend mit dem germanischen Gotte Baldur, dessen Tod den Untergang der Welt bedeutet. Sie muß untergehen, weil die Begier nach Besitz und Macht in ihr herrschend geworden ist und auch die Vertreter des Reinen, Wotan und die Lichtalben, ergriffen und vergiftet hat .Von den finsteren Nibelungen wird ihnen das Ende bereitet, und vergebens erzeugt Wotan sich in Siegmund den Helden, der den Feind besiegen soll. Erst Siegfried, der nicht von dem schuldbeladenen Gott erzeugte, freie, schuldlose Mensch vermag den Ring, das Symbol der Macht und des Besitzes, dem hütenden Drachen zu entreißen. Aber auch er wird durch Hagen, den Sohn des Nibelungen, in Schuld verstrickt, und mit ihm geht Brünnhilde, die Tochter des Gottes, die eigensüchtig nur ihrer Liebe leben will, zugrunde. Walhall, die Burg der Götter, lodert in Flammen auf, und der Ring wird den Töchtern des Rheins zurückgegeben, denen sein Gold einst der Nibelung raubte.

Der große Gedankengehalt und die dramatische Bedeutung des Nibelungenringes erheben die Dichtung in das Gebiet der echten hohen Tragödie, aber die schrullenhafte äußere Form des verständnislos angewandten Stabreims, die absichtlich altertümelnde, durch zahllose Wortspiele entstellte Sprache und die Neigung zu breiten Darlegungen, die den dramatischen Verlauf nicht fördern, beeinträchtigen den künstlerischen Wert. Auch die Charakterzeichnung ist oft durch die symbolische Auffassung der Gestalten verblaßt.

Am Schlusse des „Ringes“ geht die mit Schuld beladene Welt

unter und findet im Untergange den Frieden. Dies entspricht den neuen Anschauungen, die Wagner selbständig gewonnen und in der Philosophie Schopenhauers bestätigt gefunden hat. Die Erfolglosigkeit seiner Bestrebungen und der notgedrungene Verzicht auf die Beziehung zu der edlen Mathilde Wesendonk hatte ihn dem Pessimismus zugetrieben, alles Zukunftshoffen war versunken, und zur Erlösung wurde ihm der Gedanke der Weltverachtung und Weltüberwindung. Alles, was seine früheren Schriften enthalten, erklärte er jetzt für das Produkt eines durchaus abnormen Zustandes, und aus der neuen Weltanschauung heraus dichtete er „Tristan und Isolde“ (1854), das Hohelied der im Tode sich vollendenden Liebe.

Wieder ist ihm die Sage das Gefäß seiner persönlichen Anschauung. Gottfried von Straßburg hatte in dem Epos von Tristan und Isolde das Glück der hohen Minne verherrlicht und mit reichster Lebensfülle umgeben, Wagner schälte das tragische Grundmotiv heraus, das unüberwindliche Verlangen nach dem Weibe, das Tristan dem Lehnsherrn und väterlichen Freunde, mit dem Entschlusse zu verzichten, gefreit hat. Nicht der zauberische Minnetrank weckt diese Liebe, sondern von Urbeginn an fühlen beide, daß sie für einander bestimmt sind; nicht der Verrat, sondern das Todessehnen ist die Qual, unter der sie leiden. Das Maß der äußeren Vorgänge ist hier auf das unbedingt Notwendige beschränkt, so daß sich die lyrischen Grundstimmungen völlig ausleben können. Der Dichter schwelgt in ihnen und übergießt sie mit allen Reizen lyrischer Poesie, in der auch das Gedankenhafte diesmal vollkommen aufgeht.

Nicht lange konnte Wagners tatkräftige und im Grunde freudig sinnliche Natur in diesem Pessimismus verharren. Als er im Sommer 1860 nach Deutschland zurückgekehrt war und wieder zuversichtlicher in die Zukunft blicken durfte, führte er einen alten Plan seiner Dresdener Zeit aus und schrieb 1862 die „Meistersinger von Nürnberg“.

Die friedliche, von echtem Frohsinn erfüllte deutsche Reichsstadt, in der Hans Sachs dichtete, wurde der Schauplatz eines vortrefflichen Lustspiels. Der Widerstreit philisterhaft beschränkter Kunstübung und genialen Schaffens verkörperte sich aufs glücklichste in den historisch getreu wiedergegebenen Schulgesetzen der Tabulatur und dem freien Gesange Walthers von Stolzing. Ohne Aufdring-

lichkeit ließ der Dichter zugleich dem Unmute gegen seine Widersacher freien Lauf. Unverkümmert durch diese Absichten entfalten sich die Gestalten zu blühendem Leben, und der Gang der glücklich erfundenen Liebeshandlung ist innig mit dem Konflikt der Kunstanschauungen verknüpft.

Als Wagner 1867 die musikalische Komposition dieser Dichtung vollendete, war ihm bereits durch eine überraschende Gunst des Schicksals die bis dahin unerreichbar scheinende Erfüllung seiner kühnsten Pläne in nahe Aussicht gerückt worden. Der junge König Ludwig II. von Bayern schenkte ihm seine Gunst, und mit Hilfe einer wachsenden Schar von begeisterten Anhängern konnte er in Bayreuth sein Festspielhaus errichten, wo, fern vom alltäglichen Treiben, durch eine neue Darstellungskunst das Drama, würdig seiner hohen Bestimmung, in reiner, idealer Pflege Erhebung und Begeisterung wecken sollte.

In Gegenwart des Deutschen Kaisers und einer Anzahl von Fürsten wurde im August 1876 der „Ring des Nibelungen" hier zum ersten Male aufgeführt, und dem schlaffen, verkommenen Zeitgeiste zum Trotz errang das Werk einen Erfolg, der, über die deutschen Grenzen hinaus unablässig fortwirkend, den Anstoß zur Läuterung des künstlerischen Geistes und zur Abkehr von der Frivolität der alten Oper gab.

In stetem Ringen mit dem Erwerbssinn, der Trägheit und der Begünstigung der niederen Genußsucht, den mächtigsten Faktoren im Treiben der stehenden Theater, hielt Bayreuth auch nach dem Tode Wagners das Banner reiner Kunstübung hoch, der das letzte und tiefste Werk des Meisters, der „Parsifal" (1882), zunächst allein vorbehalten blieb.

Im „Parsifal" hat sich der Pessimismus zum Mitleid geklärt, und ein neues Zukunftsideal, ethische Regeneration der Welt durch Erkenntnis ihrer Leiden, tritt zutage. Das tiefsinnigste Gedicht des deutschen Mittelalters, Wolframs „Parcival", ist hier, ebenso wie zuvor der „Tristan" Gottfrieds von Straßburg, auf seine einfachsten Züge zurückgeführt und darüber der Schimmer der Mystik ausgegossen, so daß das stellvertretende Leiden Christi in dem Helden, gleichzeitig mit dem eigenen Leiden, der Menschheit zum Heile wird. Amfortas, der Gralskönig, der durch Parsifal von seinen Qualen befreit wird, ist mit derselben Lanze verwundet worden, die einst

die Seite des Erlösers durchbohrte, und in der Gralsbotin Kundry lebt Herodias fort.

Das Vergehen des Helden ist die Unkenntnis des Leidens, die das Mitleid versagt; durch Mitleid wird er wissend ohne Schuld. Dadurch fehlt es dem Drama an allem, was sonst die Voraussetzung tragischer Konflikte bildet, und es nähert sich in seiner Stimmung bewußt dem Oratorium, dessen Charakter auch in der Musik vorwiegt. Mag diese Färbung auch durch die Eigenart des Stoffes gefordert worden sein, so zeugt sie doch von sinkender Kraft und läßt das erhabene letzte Werk Wagners als Drama den früheren nicht ebenbürtig erscheinen. Vielleicht hat dazu das Leiden beigetragen, das ihn, schon während er am „Parsifal“ arbeitete, befiel und dem er am 13. Februar 1883 erlag.

Ernst von Wildenbruch.

Der wohltätige Einfluß der „Meininger“ auf die Bühne und das Publikum, das Interesse an edlerem Kunstgenuß, das durch sie und durch Richard Wagner erweckt worden war, kam zunächst Ernst von Wildenbruch zugute, einem Dichter, der mit seinen Dramen idealer Richtung zehn Jahre lang vergebens an die Pforten der Theater geklopft hatte. Als Enkel des romantischen Hohenzollernprinzen Louis Ferdinand wurde er am 3. Februar 1845 geboren, verließ frühzeitig die Soldatenlaufbahn und ebenso später den diplomatischen Dienst, weil seine starke, aufrechte Art nur der eigenen Überzeugung zu folgen vermochte. Im Mai 1881 brachten die „Meininger“, in ihrer Heimat seine Tragödie „Die Karolinger“ zur Aufführung, im Herbst desselben Jahres wiederholte ein Berliner Theater den Versuch mit größtem Beifall, und nun erschienen in schneller Folge die früher zurückgewiesenen Tragödien Wildenbruchs auf allen größeren Bühnen. In ihm schien der so lange ersehnte Nachfolger Schillers gefunden zu sein, der die Erlösung von dem dramatischen Elend der letzten Jahrzehnte bringen sollte.

Hingerissen von dem starken leidenschaftlichen Schwunge der Dichtung, übersah das Publikum die Schwächen der bunten Handlung, der ungenügenden Motivierung und der oberflächlichen Psychologie. Der Dichter ließ seine Zuhörer nicht zur Besinnung kommen, solange er sie in seinem Banne hielt, und es zeigte sich, daß die scheinbar abgenützten Formen des alten historischen Dramas doch

immer wieder ihre Kraft bewähren, sobald eine starke Persönlichkeit und eine ideale Gesinnung ihnen den entsprechenden Gehalt verleihen und das Verlangen nach glänzenden Bildern, nach starken augenblicklichen Wirkungen erfüllt wird.

Bei näherem Zusehen erkennt man indessen, daß das emporflammende Temperament Wildenbruchs nicht durch heißen inneren Kampf entzündet ist. Gefestigt in seiner sittlichen und vaterländischen Gesinnung empfindet er kaum den tiefen Zwiespalt, der durch seine Zeit geht, so sehr er sich auch müht, die Bewegungen der Gegenwart zu erfassen und darzustellen. Über seinen ersten Dramen lag der rosige Schimmer jugendlichen naiven Glaubens an die Ideale, noch nicht durch die Erfahrung getrübt. Die Erwartung, er werde sich aus diesem Anfangsstadium emporringen, das neben den „Karolingern“ (1882) am besten „Harold“ (1882), der „Mennonit“ (1884) und „Das neue Gebot“ (1886) verkörpern, hat sich nicht erfüllt.

Auch die „Haubenlerche“ (1891), die den Anschluß an das realistische Gegenwartsdrama sucht, will den guten Glauben an den wohlgeregelten Mechanismus des Weltlaufs mit seiner gerechten Verteilung von Lohn und Strafe beweisen, nur daß sich das Pathos in den Berliner Dialekt hüllt und die Menschen nicht historische Gewänder tragen. Wildenbruch hat mit diesem Stück seinen dauerhaftesten Erfolg errungen, weil er als echter Dichter die Bilder aus der niederen Wirklichkeit mit höherem, menschlich erwärmendem Gehalt zu erfüllen wußte. Aber sein eigenstes Gebiet ist das Geschichtsdrama geblieben, das äußere Vorgänge mit oberflächlicher Begründung dem Zuschauer vor Augen stellt und vor allem durch das Interesse am Stoff eine starke Erregung zu bewirken sucht.

Gegenstände aus der Geschichte Brandenburgs und Preußens lagen ihm, dem begeisterten Patrioten, am nächsten, und wie einst Raupach die Hohenstaufen, so hat Wildenbruch die Hohenzollern in einer Reihe von historischen Gemälden porträtgetreu auf die Bühne gebracht. Dabei leitet ihn nicht, wie seine Vorgänger, die Absicht, die Bühne zur Ergänzung des Geschichtsunterrichts auszunützen, sondern es lodert in seinen Adern eine glühende Liebe, Bewunderung und Dankbarkeit für das Herrscherhaus, das durch zähe Tatkraft das kleine Brandenburg zur Wiege des neuen Deutschen Reiches gemacht hat.

Auf das Haupt der Herrscher sammelt sich in diesen Hohenzollerndramen („Die Quitzows" 1888, „Der Generalfeldoberst" 1889, „Der neue Herr" 1891) alles Licht, und das dramatische Leben geht zugrunde in der Überzeugung, daß jeder Widerstand gegen die Mission der Hohenzollern an sich unberechtigt ist und erfolglos bleiben muß.

Den Vorwurf des Servilismus verdient Wildenbruch trotzdem nicht. Von der befohlenen Verherrlichung in den prunkhaften Festspielen Josef Lauffs — der sich sonst, z. B. in dem Lustspiel „Der Heerohme" (1902), als eine sympathische, gesunde Natur bewährt — und dem freiwilligen Strebertum der aufdringlichen „patriotischen" Dichter, ist seine edle Begeisterung weit entfernt. Auch weht durch seine Historien ein erfrischender Hauch, ausgehend von dem „deutschen" Vers, dem gereimten Knittelvers, und von lustigen märkischen Gestalten, wie dem Köhne Finke der „Quitzows".

Später hat Wildenbruch noch mit dem Doppeldrama „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" (1896) einen großen, aber nicht dauernden Erfolg erlebt. Der welthistorische Gegensatz des deutschen Königtums und des Papsttums einerseits, der Kampf des Königs gegen den Egoismus und Partikularismus der deutschen Fürsten andererseits sind die Hebel dieser Historien, aber es ist dem Dichter weder gelungen, die politischen Motive ins Menschliche umzusetzen, noch den Eindruck des Zufälligen im Verlauf der geschichtlichen Ereignisse zu vermeiden.

Es kommt noch hinzu, daß er hier noch häufiger als zuvor Theatereffekte herbeiführt und nicht imstande ist, die Linien der Charakterzeichnung auch nur in den gröbsten Umrissen festzuhalten. Das Erlahmen der Kraft in den späteren Akten, ein besonderes Kennzeichen Wildenbruchs, zeigt sich besonders stark in seinem Drama „König Laurin" (1902). Bedeutend und spannend setzt die Handlung im ersten Akte ein, aber schnell verflacht sie zu einem äußerlichen Intrigenspiel und geht willkürlich sprunghaft von einer Effektszene zur anderen.

Das Raubritterspiel „Die Rabensteinerin" (1907), für das der Dichter den Grillparzer-Preis erhielt, bezeugt, wie auch das letzte Werk „Der Deutsche König" (1909), nur den unveränderten, durch keine Skrupel konsequenter Handlungsführung und Psychologie geplagten Bühnensinn Wildenbruchs, der von dem Streben seiner

Zeit nach Verinnerlichung kaum berührt worden ist. Darin lag kein niederes Verlangen nach äußerem Erfolg, kein liebedienerisches Erfüllen der Publikumsforderungen. Wildenbruch wurde bis zu seinem Tode, am 15. Januar 1909, nicht müde, ohne Selbstsucht und Menschenfurcht mit Mannesmut für seine Ideale in Staat und Kunst einzutreten. Aber bei den edelsten Absichten, ausgestattet mit den wertvollen Eigenschaften eines starken Temperaments und eines sicheren Blickes für das Bühnenmäßige, hat Wildenbruchs Talent dennoch dem deutschen Drama wenig Heil gebracht. Jeder seiner Erfolge bedeutete nur einen persönlichen Sieg zum Schaden derjenigen Bestrebungen, welche die Vertiefung des Seelischen und die Annäherung an das Leben der Gegenwart herbeiführen wollten.

Das Ergebnis der Jahre 1800—1885.

Die Frage, welche Bedeutung dem größten Teile des 19. Jahrhunderts in der Geschichte des deutschen Dramas zukomme, ist nicht leicht zu beantworten, weil eine Anzahl verschiedenartiger Faktoren dabei in Rechnung zu ziehen sind.

Am meisten wird für das Urteil die Entwicklung der höchsten Gattung, der Tragödie, ins Gewicht fallen. Ihre vorherrschenden Kunstformen blieben während des Zeitraums von 1800—1885 im wesentlichen unverändert. Die Versuche, dem klassischen Schönheitsideal neue, romantische und realistische Gestaltungsarten gegenüberzusetzen, haben zu keinem allgemein anerkannten Ergebnisse geführt, und die Einschätzung ihres Wertes war von theoretischen Voraussetzungen, vom Parteistandpunkt bedingt. Für die wichtigste Funktion, die dem Drama im Gesamtkreis der Künste zufällt: durch sichtbare Vorführung innerer und äußerer Vorgänge auf die breitesten Schichten des Volkes eine unmittelbare tiefe ästhetische Wirkung auszuüben, kamen neben den großen Werken der klassischen Zeit nur Kleist, Grillparzer und Hebbel in Betracht.

Im Gegensatz dazu brachte dem Musikdrama das neunzehnte Jahrhundert, über Mozart hinausschreitend, ein Werk von hoher Bedeutung, Beethovens „Fidelio“, und einen neuen Stil, den romantischen. Er wurde von zwei großen Meistern, Weber und Wagner, zu einem Gipfel der Ausbildung geführt, der, wie es schien, nicht zu übersteigen war.

Die mittleren Gattungen, Schauspiel und Lustspiel, deren Wert und Wirkung wesentlich durch Stoffe und Technik bedingt wird, haben sich über die durch Iffland und Kotzebue erreichte Stufe erhoben, als das Junge Deutschland und seine Nachfolger sich von dem französischen Intrigenstück die gewandtere Führung der Handlung und des Dialogs aneigneten. Die mittleren Gattungen sind ihrem Wesen und ihren Gegenständen nach so sehr von den Zeitumständen bedingt, daß sie nur selten Werke von langer Lebensdauer hervorbringen, und deshalb darf das Erreichte hier nicht nach der Zahl der bleibenden Erscheinungen bemessen werden. Die Steigerung des Durchschnittskönnens ist aber unverkennbar, wenn wir die Arbeiten der besten Schauspiel- und Lustspieldichter des Jahrhunderts mit denen ihrer Vorläufer vergleichen.

Dagegen bieten der Schwank, die Posse und das Volksstück das Bild stetigen Verfalls, der durch einzelne besser gesinnte oder höher begabte Dichter nicht aufgehalten wurde. Die künstlerischen Forderungen, die aus der dramatischen Form und dem Wesen des ästhetischen Genusses herfließen, sind als unnützer Ballast über Bord geworfen worden, und oberflächlichste Unterhaltung durch gehaltlose Komik, weichliche Sentimentalität oder auch durch unsittliche Mittel ist das einzige Ziel.

Um den gesamten Zuwachs an neuen Werken festzustellen, den die hier betrachtete Epoche dem deutschen Theater gebracht hat, hatten wir ein zuverlässiges Hilfsmittel in dem „Deutschen Bühnenspielplan", der in den Spieljahren vom 1. September 1899 bis zum 31. August 1912 auf Grund offizieller Mitteilungen die Aufführungen aller irgendwie ansehnlichen deutschen Theater verzeichnete.[1])

Im folgenden sind die von 1800—1885 entstandenen Dramen zusammengestellt, sofern sie in jedem der genannten Spieljahre auf allen deutschen Bühnen zusammen in der Regel mindestens zehn Aufführungen erlebten. Ist die Zahl unter zehn geblieben, so han-

1) Von der Kritik ist diese Art der Feststellung des tatsächlichen Gewinns, den die dramatische Produktion der Bühne gebracht hat, mehrfach bemängelt worden. Gewiß läßt sich manches dagegen einwenden. Aber um die Frage für die Geschichte des uns so naheliegenden Zeitraums zu beantworten, gibt es kein Mittel von gleicher relativer Zuverlässigkeit. Leider versagt es gegenwärtig, da die jährliche Zusammenstellung seit 1913 nicht mehr erschienen ist.

delt es sich um vereinzelte Experimente oder um durch irgendeinen lokalen Anlaß angeregte Ausgrabungen, und man darf von einem wirklichen Fortleben wohl kaum sprechen. Die in Klammern gestellten Zahlen bezeichnen die Durchschnittsziffern.

Unter diesen Voraussetzungen erweisen sich zunächst von den Dramen der Dichter, deren Hauptschaffen dem Zeitraum bis 1830 angehört, die folgenden als auf der Bühne lebendig:

Schiller, Maria Stuart (181); Jungfrau von Orleans (119); Die Braut von Messina (65); Wilhelm Tell (244); Demetrius (25).

Goethe, Faust, erster Teil (158), zweiter Teil (24).

H. v. Kleist, Der zerbrochene Krug (52); Das Käthchen von Heilbronn (65); Prinz Friedrich von Homburg (47).

Grillparzer, Die Ahnfrau (43); Sappho (45); Medea (40); Des Meeres und der Liebe Wellen (47); Der Traum ein Leben (28); Weh dem, der lügt (28); Die Jüdin von Toledo (36).

P. A. Wolff, Preziosa, Musik von Weber (55).

Von den Dichtern des „Jungen Deutschlands" und ihren Nachfolgern wurden noch gegeben:

Laube, Graf Essex (26); Die Karlsschüler (34).

Gutzkow, Uriel Acosta (46); Zopf und Schwert (23).

Freytag, Die Journalisten (120).

Brachvogel, Narziß (30).

Beliebt waren noch immer ein paar ältere historische Stücke ohne großen Kunstwert, aber mit geschickter Technik und dankbaren Rollen:

Redwitz, Philippine Welser (19).

Hersch, Die Anne-Liese (48).

Durch seine regelmäßige Aufführung am Allerseelentag in katholischen Gegenden behauptete sich:

Raupach, Der Müller und sein Kind (21).

Im übrigen war dieser fruchtbare Dramatiker und sein gefeierter Zeitgenosse Halm ganz verschwunden. Auch von Raimund war, ebenso wie von den einstmals so viel gegebenen Possen seines Nachfolgers, nur ein Werk übriggeblieben:

Raimund, Der Verschwender (72).

Nestroy, Lumpacivagabundus (93).

Von den älteren norddeutschen Possen lebte nur noch:

Räder, Robert und Bertram (119);

ebenso das kleine Genrebild von Schneider: „Der Kurmärker und die Pikarde" (20).

Unverminderte Anziehungskraft für das Publikum der kleineren Theater hatten die dramatisierten Romane mit spannenden Verwicklungen und theatralisch wirksamen Gestalten. Das beweisen durch ihre stehenden Ziffern die Stücke der Frau

Birch-Pfeiffer, Dorf und Stadt (55); Die Grille (48); Die Waise aus Lowood (49).

Aber mit dem kleinbürgerlichen älteren Lustspiel ging es zu Ende; denn nur sein Hauptvertreter hatte mit einem Stück die Grenze von zehn Aufführungen in jedem Jahre erreicht:

Benedix, Die zärtlichen Verwandten (61).

Besser hielt sich noch derjenige, den man als seinen nächsten Verwandten bezeichnen darf:

L'Arronge, Mein Leopold (85); Hasemanns Töchter (93); Doktor Klaus (163).

Der leichtesten Unterhaltung dienten mit andauerndem Erfolge die Stücke, die Moser teils allein, teils in Gemeinschaft mit anderen geschrieben hatte:

Gustav von Moser, Das Stiftungsfest (36); Ultimo (20); Der Veilchenfresser (96); Der Bibliothekar (59).

Moser und L'Arronge, Der Registrator auf Reisen (36).

Moser und F. von Schönthan, Krieg im Frieden (94).

Fragen wir nun, was von denjenigen Dichtern sich erhalten hatte, die abseits von der ausgetretenen Heerstraße der alten Kunst und der Routine, neue Wege suchten, so ist das Ergebnis in bezug auf Hebbel beschämend. Denn er kann in unserer Liste, wenigstens wenn die Jahre insgesamt berücksichtigt werden, nur mit einem einzigen Werke erscheinen:

Hebbel, Maria Magdalene (44),

während die „Nibelungen", die an Zahl der Aufführungen diesem Trauerspiel am nächsten kommen, eigentlich nicht genannt werden dürften, da sie die von uns angenommene Grenze nicht immer erreicht haben:

Hebbel, Die Nibelungen 1. und 2. Teil (28), 3. Teil (16).

Erst in den letzten Berichtsjahren war für sie ein erfreuliches Steigen der Ziffern festzustellen: 1910/11, 1911/12 Der gehörnte Siegfried 70 und 53, Siegfrieds Tod 51 und 52, Kriemhilds Rache 32 und 29 Aufführungen. (Was wollen freilich diese Zahlen besagen neben den mehr als tausend für „Im weißen Rößl" und „Alt Heidelberg" in der Zeit ihrer größten Erfolge oder noch höheren für die blödesten Operetten!) So spät fand das gewaltige Schaffen Hebbels auf der Bühne eine vorübergehende Stätte.

Auch Otto Ludwig hat mit dem einzigen Werke, das hier in Betracht kommt (denn die Durchschnittszahl der „Makkabäer" beträgt nur 4), keinen vollen Anspruch, genannt zu werden:

Ludwig, Der Erbförster (27),

doch war für dieses erschütternde Drama wenigstens ein dauerndes Interesse vorhanden, da die Zahlen nicht einem lokalen Erfolge zu verdanken sind, sondern sich auf verhältnismäßig viele Bühnen verteilen.

Eine auffallende Bestätigung des früher über Anzengruber Gesagten ergibt die Tatsache, daß die Beliebtheit seiner vier Werke, die noch häufig gegeben wurden, im umgekehrten Verhältnis zu ihrem künstlerischen Werte stand:

Anzengruber, Der Pfarrer von Kirchfeld (113); Der Meineidbauer (52); Der G'wissenswurm (40); Das vierte Gebot (40).

Von den vor 1885 aufgeführten Stücken Wildenbruchs hat keines sich bis ins 20. Jahrhundert voll (bis zur Zahl von jährlich zehn Aufführungen) behauptet, verhältnismäßig am besten „Der Mennonit"; dagegen hielt sich von den späteren „Die Haubenlerche" (im Durchschnitt 65 mal) lange Zeit als eine Art Naturalismus-Ersatz für bürgerliche Zuschauer, während „Die Quitzows" aus ähnlicher Ursache bis 1913 immer noch durchschnittlich 22 mal in jedem Jahre auf den Bühnen erschienen. Das folgende Jahrzehnt dürfte keinem Werke Wildenbruchs mehr auch nur annähernde Zahlen beschieden haben.

Auf dem Gebiete der Oper sind folgende ältere Werke unter denselben Voraussetzungen wie beim gesprochenen Drama zu nennen:

Beethoven, Fidelio (172).

Weber, Der Freischütz (259); Oberon (62).

Marschner, Hans Heiling (39).

Kreutzer, Das Nachtlager in Granada (72).

Lortzing, Zar und Zimmermann (189); Der Wildschütz (87); Der Waffenschmied (165); Undine (190).

Flotow, Alessandro Stradella (57); Martha (191).

Nicolai, Die lustigen Weiber von Windsor (151).

Später haben unter dem überwältigenden Einfluß Wagners nur noch zwei deutsche Opern im alten Stil einen dauernden Erfolg errungen:

Brüll, Das goldene Kreuz (32).

Goldmark, Die Königin von Saba (27).

Im übrigen gehörte der Sieg den großen Tondichtungen des „Meisters", deren Aufführungsziffern um so schwerer ins Gewicht fallen, weil die Schwierigkeiten der meisten von ihnen für die kleineren Bühnen unübersteigbar sind:

Wagner, Rienzi (34); Der fliegende Holländer (222); Tannhäuser (301); Lohengrin (319); Tristan und Isolde (77); Die Meistersinger von Nürnberg (174); Das Rheingold (81); Die Walküre (160); Siegfried (111); Götterdämmerung (90).

Abgesehen von einigen Operetten, deren Anführung wir uns ersparen dürfen, sind hiermit sämtliche dramatische Werke aus den Jahren 1800—1885 genannt, die unser Theater im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts als seinen Besitz betrachten durfte. Die Zahl erscheint im Verhältnis zu dem dramatischen Gut, das frühere Jahrhunderte ihren Erben hinterließen, groß; aber es ist zu berücksichtigen, daß unsere Statistik nur einen Zeitraum betraf, der in mannigfachen Hinsichten dem vorhergehenden glich. Abgesehen von den literarisch geleiteten Bühnen herrschte noch immer die alte Dichtung, d. h. die vor dem Eindringen des Naturalismus entstandene. Die Erzeugnisse der jüngsten Kunstepochen wurden als Erzeugnisse schrullenhafter Abweichungen vom Normalen oder um ihrer Verachtung der bürgerlichen Moral willen mit jener meist recht vorübergehenden Teilnahme aufgenommen, die weit mehr der Sensationslust als einem ernsthaften, verstehenden Genießen entsprang.

Darin hat das jüngste Jahrzehnt Wandel geschaffen. Die meisten hier genannten, noch bis 1913 lebendigen Stücke sind inzwischen von der Bühne, auch der mittleren und kleinen Städte, verschwun-

den, und an ihre Stelle traten neben der gleich einer Wasserpest wuchernden Tanzoperette die wenigen nunmehr zu vollem Bürgerrecht gelangten Erzeugnisse Gerhart Hauptmanns und seiner Anverwandten. Die Schauspielkunst hat Pathos und Meiningertum überwunden, Kritik und Publikumsgeschmack fordern ganz andere Wirkungsmittel.

Von den Wandlungen des allgemeinen Seelenzustandes, den daraus geborenen Kunstrichtungen und der dramatischen Dichtung der letzten vierzig Jahre zu berichten, ist die Aufgabe des folgenden Bändchens, betitelt „Das deutsche Drama der Gegenwart“.

Register.

1. Personen.

2. Dramatische Werke.

Kü stlerischer Wandschmuck
für Haus und Schule
eubners Künstlersteinzeichnungen

Hobifeile farbige Originalwerke erster deutscher Künstler fürs deutsche Haus
ie Samml. enthält jetzt über 200 Bilder in den Größen 100×70 cm (RM 10.–), 75×55 c
M 9.–), 103×41 cm bzw. 93×41 cm (RM 6.–), 60×50 cm (RM 8.–), 55×42 cm
M 6.–), 41×30 cm (RM 4.–). 7 Kleine Kunstblätter: 24×18 cm je RM 1.— Geschmackvolle Rahmung aus eigener Werkstätte.

Neuerscheinungen:

wei Weihnachtsbilder und zwei Osterbilder von R. Kämmerer.
Morgen Kinder, wird's was geben. 2. Vom Himmel hoch da komm ich her. — 1. Ostern, stern ist es heut'. 2. Osterhase schleicht ums Haus. [41×20 cm] Preis je RM 3.—.
ostkartenausgabe je RM —.15. **Bilder** einzeln gerahmt in weißem Rahmen unter las je RM 8.25, die zusammengehörigen Bilder als Wandfries gerahmt je RM 18.50.
ostkarten unter Glas mit schwarzer Einfassung, mit Aufhängeschnur je RM —.65, in schwarz poliertem Rahmen mit Glas je RM —.85

Schattenbilder

. W. Diefenbach „Per aspera ad astra". Album, die 34 Teilb. des vollst. andfrieses fortlaufend wiederg. (25×20½ cm) RM 15.–. Teilbilder als Wandfriese 80×42 cm) je RM 5.–, (35×18 cm) je RM 1.25, auch gerahmt i. verschied. Ausführ. erhältlich.

„Göttliche Jugend". 2 Mappen, mit je 20 Blatt (34×25½ cm) je RM 7.50. inzelbilder je RM –.60, auch gerahmt in versch. Ausführ. erhältlich.

Kindermusik. 12 Blätter (34×25½ cm) in Mappe RM 6.–, Einzelblatt RM –.60

Gerda Luise Schmidts Schattenzeichnungen (20×15 cm) je RM —.50. Auch gerahmt in verschiedenen Ausführungen erhältlich. Blumenorakel. Reifenspiel. Der Besuch. Der Liebesbrief. Ein Frühlingsstrauß. Die Freunde. Der Brief an „Ihn". Annäherungsversuch. Am Spinett. Beim Wein. Ein Märchen. Der Geburtstag.

Friese zur Ausschmückung von Kinderzimmern

Neu: „Die Wanderfahrt der drei Wichtelmännchen." Zwei farbige andfriese von M. Ritter. 1. Abschied - Kurze Rast. 2. Hochzeit - Tanz. Jeder Fries mit 2 Bildern (103×41 cm) RM 6.—, jedes Bild einzeln RM 3.—
erner sind erschienen Herrmann: „Aschenbrödel" u. „Rotkäppchen"; Baurnfeind: „Die sieben Schwaben"; Rehm-Victor: „Schlaraffenleben", „Schlaraffenland" „Englein zur Wacht" und „Englein z. Hut" (103×41 cm, je RM 6.–).

Rudolf Schäfers Bilder nach der Heiligen Schrift

Der barmherzige Samariter, Jesus der Kinderfreund, Das Abendmahl, Hochzeit zu Kana, Weihnachten, Die Bergpredigt (75×55 bzw. 60×50 cm). RM 9.— bzw. RM 8.—.
Diese 6 Blätter in Format 16×28 unter dem Titel **Biblische Bilder** in Mappe RM 4.50, als Einzelblatt je RM –.75

Karl Bauers Federzeichnungen

Charakterköpfe zur deutschen Geschichte. Mappe, 32 Bl. (36×28 cm) RM 5.—
12 Bl. . . . . RM 2.—
Aus Deutschlands großer Zeit 1813. In Mappe, 16 Bl. (36×28 cm) RM 2.50
Führer und Helden im Weltkrieg. Einzelne Blätter (36×28 cm) RM —.50
2 Mappen, enthaltend je 12 Blätter, je . . . . RM 1.—

Teubners Künstlerpostkarten

Jede Karte RM —.10, Reihe von 12 Karten in Umschlag RM 1.—.
Jede Karte auch gerahmt. Verzeichnis vom Verlag in Leipzig.
Ausführlicher Wandschmuckkatalog für RM—.75 vom Verlag, Leipzig, Poststr. 3 erhältlich.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin


UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 067527983

